

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet-és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

A DRÁMAI IDŐ ÉS A ZENEI IDŐ
VÁLTOZÁSA A XX. SZÁZADI
MAGYAR OPERÁBAN
ÉS ENNEK
ÉNEKHANGRA GYAKOROLT
HATÁSA

IVÁN ILDIKÓ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012.

10.18132/LFZE.2013.5

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	I
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	II
BEVEZETÉS.....	III
1. AZ IDŐ MINT ALAPTÉNYEZŐ	1
2. ERKEL FERENC <i>BÁNK BÁN</i> -JA ÉS A HARMONIKA-EFFEKTUS.....	3
2.1. A drámakezelés XIX. századi gyakorlata a librettóírás szemszögéből	3
2.2. Sűrítés, tömörítés, kiszélesítés.....	5
3. A XX. SZÁZADI ÚTKERESÉS.....	15
3.1. Bartók Béla <i>A Kékszakállú herceg vára</i>	18
3.2. Petrovics Emil: <i>C'est la guerre</i> , a komplex elképzelés	28
3.3. Madarász Iván: <i>Utolsó keringő</i> , a megtalált dráma.....	53
4. EZEN FOLYAMATOK ÉNEKHANGRA GYAKOROLT HATÁSA.....	71
5. ÖSSZEGZÉS.....	76
6. BIBLIOGRÁFIA.....	78

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Mindenek előtt köszönettel tartozom tanáraink közül azoknak, akik a mindenkor nyitott, befogadó szemléletmódot kialakították és táplálták bennem, és különösen Matuz Istvánnak, aki fuvolatanulmányaim során zenei ízlésemet formálva a XX. századi zene szeretetére és tiszteletére tanított. Köszönettel tartozom Madarász Ivánnak és Görgey Gábornak, hogy a velük folytatott beszélgetés során betekintést engedtek az *Utolsó keringő* alkotói folyamatába. Karczag Mártonnak, a Magyar Állami Operaház kottatár-vezetőjének, hogy az elemzett művek kottáit rendelkezésemre bocsátotta, valamint Dalos Anna zenetörténésznek, aki szakmai és formai tanácsaival segítette munkámat.

Iván Ildikó
2012. 10. 06.

BEVEZETÉS

Pályám során a klasszikus operai szerepek mellett számos kortárs művet, operettet és mintegy húsz éve prózát is játszom. Az ezekre a szerepekre való felkészülés közben fogalmazódott meg bennem, hogy minden műfaj más problémát vet fel, s a műfajok maguk is a folyamatos átalakulás problematikájával küzdenek. *A dráma művészete ma* című kötetében¹ Ungvári Tamás betekintést nyújt a XX. századi dráma változásának folyamataiba, melynek megismerése azért fontos, mert – mint Leonard Bernstein mondja egy Harvard egyetemi előadásában – a társművészeteken keresztül könnyebben megérthetjük az általunk kutatott területet, s ez az a művészeti ág, melyet a XX. századi operák szerzői ihletforrásnak tekintenek.²

Pályám során kialakult bennem a felismerés, hogy a más-más korban keletkezett, ám azonos műfajú művek másfajta megoldást követelnek alkotótól, interpretátortól egyaránt. Ezen belül témám szempontjából fontos, hogy a különböző műfajok és a különböző korok időkezelése, témaválasztása lényeges eltéréseket mutat. Kezdetben a szerepekben felmerülő feladatok egyedisége izgatott, később azonban az elvek is foglalkoztatni kezdtek. Az, hogy minden egyes alkotás saját, belső időkezelésén túl mint prózai színész minden esetben magamnak írom a ritmust és bizonyos értelemben a dallamot is, tehát mint előadó meghatározó mértékben belenyúlhatok a drámai időbe, rendkívül inspiráló felfedezés volt számomra. Ez a szabad előadói időkezelés a zeneművek területén már érzékenyebb kérdés.

Az idő problematikájának tematizálásában nem volt ez másképp a zenében sem. A XX. században központi kérdéssé lépett elő a témaválasztás mellett a zenei idő kérdése. John Cage *Satie védelmében*³ című írásában az új zenei gondolat megszületéséről, az idő meghatározó szerepéről értekezik. Vagy vegyük példának

¹ „Az első tehát, amit a mai dráma anatómiájának vázlatában végig kell gondolnunk: *hagyomány és újítás* viszonya. [...] Soha ennyi mester, soha ennyi kezdemény, soha ennyi újdonság és szenzáció – de a régi időkkel szemben a közös anyanyelv természetszerűleg hiányzik” In: Ungvári Tamás: *A dráma művészete ma*. (Budapest: Gondolat, 1974.):13-47. 14-15.

² Leonard Bernstein: „A zenei fonológia.” In: U.ö. *A megválaszolatlan kérdés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.): 11-54.11.

³ „Ha figyelembe vesszük, hogy a hangot magassága, dinamikája, színe és ideje határozza meg, valamint az, hogy a csendet – amely a hang ellentéte és ezért szükséges társa – csak az időtartam jellemzi, arra a következtetésre jutunk, hogy a zenei anyag legfontosabb jellemzője az időtartam.” John Cage: „Satie védelmében.” In: U.ö. *A csend. Válogatott írások*. (Pécs: Jelenkor, é. n.), 25-31. 26.

Karlheinz Stockhausen: *Wie die Zeit vergeht*⁴ című tanulmányát, melyben a hangmagasságot és a ritmust is mint időbeliséget határozza meg. Az ilyen típusú tapasztalataim vezettek rá arra, hogy figyeljek a művek időbeli szerkezetére, azok művészi korszakokkal járó változásaira, a tematika megújulására, a művek időtartamának rövidülésére, s arra, hogy mindezek meghatározó tényezővé váltak.

Nem lehetett nem észrevenni, hogy a XX. századi zeneszerzők ritkán nyúlunk vissza távolabbi korok témáihoz – ami nem jelenti azt, hogy ez ne fordulna elő –, ám jellemzően a mindenkori jelen, esetleg a közelmúlt témáival foglalkoznak, és sok esetben kortárs író darabját választják. Azonban még ez sem elég pontos, hiszen számtalanszor tapasztaljuk, hogy a zeneszerző a librettó írója, vagy témaadó is egyben, s az ő elképzelései nyomán születik meg az író tollából a librettó, illetve a zeneszerző gyakran társlibrettista is.⁵

E század librettója azonban sok esetben már önálló mű is, ellentétben a XX. század előtt írottakkal. Nem volna elképzelhető, hogy akár a *Rigoletto*, akár a *Bánk bán* librettóját mint előadható prózai művet színpadra állítaná bármely színház. Valamint korábban elképzelhetetlen volt az is, hogy egy színvonalas író, saját elhatározásából eredeti librettót ír, vagyis a témát nem önálló irodalmi műként dolgozza fel.

A visszaemlékezésekből – lásd Petrovics önéletrajzírását⁶ –, színházi, operaházi történetekből és az élő szerzőkkel folytatott beszélgetésekből⁷ markánsan kitűnik, hogy a megfelelő téma és a megfelelő író megtalálása bizony hatalmas feladat volt a század folyamán.

Mínthogy a drámai idő is és a zenei idő is változáson megy át, és mínthogy az idő bennük a közös tényező, így az idő fogalmával és az időről alkotott gondolatokkal vezetem be disszertációm.

Viszonyítási alapként állítom Erkel: *Bánk bán* című operájának drámakezelését, kifejtem az általam harmonika-effektusnak elnevezett módszer gyakorlatát, a szituációk, a szereplők, valamint az alapul szolgáló dráma cselekményszálainak megmunkálási módját, s a hozzájuk rendelt zenei időt.

⁴ Ahogy az idő múlik, (saját fordítás, magyar nyelven még nem jelent meg, megjelentetése folyamatban). Stockhausen tanulmánya.

⁵ Példa: Ligeti *Le Grand Macabre*, Petrovics *C'est la guerre* vagy Eötvös *Három nővér*.

⁶ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül 1930-1966*. (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.)

⁷ Lásd a Görgey Gáborral 2012. június 21-én, és a Madarász Ivánnal 2012. augusztus 13-án folytatott beszélgetések idézeteit.

Foglalkozom – de kizárólag olyan szinten, hogy az összehasonlításban a változás érzékelhetővé váljon – a XIX. századi opera hagyomány szerint felállított szerkezetével, a közönség és az énekesek által is elvárt áriamennyiség és virtuozitás, valamint a duettek és együttesek meglétével, hogy aztán érzékletesen levezethetővé váljon a változások sora.

A kiválasztott operák, melyek demonstrálni hivatottak a változások egyik karakteres és jellemző vonulatát, az egyfelvonásost, önkényes szelekció alapján kerültek ebbe a sorba, ám mindjárt két okból is. Egyrészt, mert a *Kékszakállú herceg vára* kivételével – melyet a változások sorából kihagyni nem lehetséges, minthogy az első és meghatározó újítás ebben a műfajban – minden elemzett művet énekeltem,⁸ sőt, volt olyan is, melyet szerzője nekem ajánlott. Úgy éreztem, hogy ezzel a helyzeti előnnyel élve nemcsak tartalmilag, de érzelmileg is jobban meg tudom közelíteni azokat. Másrészt a változás fontos, jellegzetes, meghatározó darabjai is ezek a művek.

Rámutatok az egyfelvonásosok térhódítására, és keresem ennek magyarázatát.⁹ Megvizsgálom a hagyományosan vígoperai történetek egyre drámaibbá válását, és azt, hogy egyáltalán létjogosultságot kapott a drámai egyfelvonásos.

Néhány nagy és meghatározó, ám a kiválasztott és elemzett példák között ezúttal nem szereplő zeneszerző elméletéről és szövegkezelési gyakorlatáról, Vajda, Ligeti, illetve Eötvös szövegkezelési gyakorlatáról, valamint a közönséggel való kapcsolatáról e helyen írok néhány gondolatot, minthogy a tendencia bemutatása az ő kompozícióik hangsúlyos említése nélkül nem volna teljes, illetve a tendenciák ereje nem volna bemutatható, nélkülük nem lehetne levonni a végső konklúziót.

Szembetűnő, hogy az úgynevezett szám-operától, a librettó-operától elindulva milyen változáson ment át a XX. század librettó értelmezése. A teljes kép nem

⁸ A *Bánk bán* Melindájaként 1984-ben debütáltam a Szegedi Nemzeti Színházban, majd évtizedekig énekeltem, többek között a Magyar Állami Operaházban is.

Petrovics: *C'est la guerre* című operájának női főszerepét, a Feleséget a Magyar Állami Operaházban 2004, 2005-ben énekeltem.

Madarász Iván: *Utolsó keringő* című egyfelvonásosában az Asszony szerepét énekeltem az ősbemutatón, 2003-ban és minden szezonban, mikor műsorra tűzték.

⁹ Az irodalmi- és zenei ízlés változásán túl megvizsgálom a Marco De Marinis: *A néző dramaturgiája* című tanulmányában foglaltak igazságát.

tárlna fel egyedül a disszertációban elemzett művekből, ám az itthon és külföldön élő komponistáink gyakorlatának ismertetése érzékelhetővé teszi a változás elementáris mivoltát.

Tudjuk Mozart,¹⁰ Verdi, Puccini erőfeszítéseinek, Erkel vagy éppen Richard Strauss alkotói vívódásainak példájából, hogy az ideális librettó megtalálása, az operai elképzelésekhez méltó, nívós irodalmi alapmű milyen fontos volt mindig is. Saját fordításban: „A kezdetektől életem problémája volt a szavak és hangok közti küzdelem, mely a »Capriccio«-val mint kérdőjellel zárult.”¹¹ Írja Richard Strauss, aki a *Capriccióban*¹² odáig merészkedik, hogy saját életének jeleneteit írja, íratja meg. A *Zeitoper*¹³ ennél a témaválasztásnál jelenidejűbb már nem is lehetne. Tehát a nemzetközi tapasztalat is mutatja a magyarhoz hasonló, sőt azt meg is haladó tendenciákat.

Az új eszköz, az új megoldás keresése azonban új formához is vezet. Úgy drámai, mint zenei, és úgy szerkezeti, mint időbeli értelemben. A színpadi megnyilvánulás, az operaszerzők által használt dráma fejlődésének útjain-útvesztőin eljutva látszik, hogy az olasz commedia dell'artétól a Musikdramán,¹⁴ a verizmuson, az impresszionizmuson, a népi-klasszicizmuson, a posztromantikán, a neoromantikán, a szimbolizmuson, a *Zeitoperen*, a *Literaturoperen*,¹⁵ és még hány meg hány izmuson keresztül a különböző filozófiai indíttatású legutóbbi lélekelemző művekig, nagyon sokszínű a XX. század. A tendencia azonban világosan látszik. Az operakomponisták már nem csupán a minőségi alapanyagra, valamely klasszikus remekműre vágynak, egy abból írott, bizonytalan minőségű librettó formájában. Hanem eredeti irodalmi alapra, mely a szerző saját korának problémáival foglalkozik, lásd *Zeitoper*, vagy egyszerűen magas irodalmi szinten megírt szövegalapra, amelynek esetében a művészetnek eme két ága, irodalom és zene egyenrangúan lép az opera színpadára, lásd *Literaturoper*.

¹⁰ Mozart bár látszólag megadja magát a pre-forma hatalmának, és – bár fészegetve azt – annak keretei közt alkot, de: „[...] kísérletet tesz arra, hogy ne szerepekre és teleológiára, hanem konkrét emberi viszonyokra és ezek dinamikájára komponálja az operát.” Fodor Géza: *Zene és dráma*. (Budapest: Magvető, 1974.): 192.

¹¹ „Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn das Problem meines Lebens und mit »Capriccio« als Fragezeichen beendet!” Richard Strauss: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern.” In: R. Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*. (Zürich: Atlantis Verlag, 1957.): 232.

¹² R. Strauss: *Capriccio*. (Cl. Krauss és R. Strauss librettója nyomán 1941. München.)

¹³ Lásd: The New Grove Dictionary of Opera. Roe – z. (London: Stanley Sadie, 1992.): 1221.

¹⁴ Lásd: I.m: Lon – Rod: 528.

¹⁵ Lásd: I.m. E – Lom: 1290.

Carl Dahlhaus behatóan elemzi, elsősorban Wagner kapcsán, de a zeneszerzőn túlmutató tanulságokkal a Musikdrama, a Zeitoper és a Literaturoper viszonyát az alapdrámával a dramaturgiai módszerek tükrében.¹⁶

Azonban nemcsak egyenrangúságról, hanem egyre inkább egyenidejűségről is beszélhetünk dráma és opera viszonylatában. A századelő magyar szimbolista, népi-klasszicista művei, a Bartók és Kodály fémjelezte éra után nehéz dolga volt az operát írni vágyó kortársaknak és utódoknak. Batta András írja 2001-es kritikájában: [...] Bartók Kékszakállúja, amely dramatizált ballada, s koncertpódiumon éppen olyan hatásos, mint operaszínpadon: műfajok feletti remekmű, ezért nem lehetett prototípusa az opera magyar ágának, s ezért nem is belőle indulnak ki azok, akik a XX. században operával próbálkoztak.”¹⁷ Pedig a *Kékszakállú* nyitja meg a változás útját drámakezelés és prozódia terén is. Tallián Tibor megállapítja többek között, hogy a XX. század első felét magába foglaló „új magyar opera” Bartók és Kodály melletti és utáni viszonylag nagyszámú próbálkozásból a két háború között két mű maradt – minősége, s ebbe beleértendő az irodalmi minőség is –, mely szakmai és közönségsikere mértékében is kiállta a próbát.¹⁸ Farkas Ferenc: *A bűvös szekrény* és Kenessey Jenő: *Az arany meg az asszony* című műve. Előzőnek Krúdy Gyula, utóbbinak Kunszery Gyula költő volt a librettistája.

A háború utáni időszakban a hatvanas években éled újra a műfaj, egyrészt a bécsi iskola dodekafóniáját beépítve, de nem ortodox módon alkalmazva, másrészt az új típusú szövegkönyvet, és sok esetben az egyfelvonásos formát választva. Petrovics *C'est la guerre*-je a kor és az utókor elemzőinek nagyobb része szerint is az új magyar opera megteremtője, majd Szokolay *Vérnásza*, mely más úton indul, ám ő is a nemzetközi sikerekig jut el, ezt az új lendületet fémjelzi.

A XX. században a zeneszerzők egyre inkább bele kívánnak szólni az alaptörténet alakulásába. Egyre gyakrabban látjuk, ahogy már említettem, hogy a zeneszerző egyben társlibrettista is. A teljesség igénye nélkül erre az alkotói magatartásra lássunk egy felsorolást, mely a tendenciát meggyőzően mutatja: Kodály

¹⁶ Carl Dahlhaus számtalan tanulmányt írt az említett témákban. Csak kiragadott példaként említek néhány címet: „Das Musikdrama als symphonische Oper.” In: U.ö. *Gesammelte Schriften* 7. kötet, 443-451. „Zeitstrukturen,” In: U.ö. *Gesammelte Schriften*. 2. kötet, 503-509. „Zur Dramaturgie der Literaturoper.” In: U.ö. *Gesammelte Schriften*. 8. kötet. 517-529.

¹⁷ Batta András: „Ma is remekmű. Petrovics Emil: „C'est la guerre”. *Muzsika* XXXIV/4 (2001. április): 7-9. 8.

¹⁸ Tallián Tibor: „Új magyar opera, korszak- és típusvázlat”. In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1980. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1980.), 345-364. 348.*

Székyfonó, Mihály András *Együtt és egyedül*, Pongrácz *Odysseus és Nausikaa*, Horusitzky *Báthory Zsigmond*, Szabó Ferenc *Légy jó mindhalálig*, Vántus *Aranykoporsó*, Láng István *A nagy drámaíró*, Szokolay *Vérnász, Hamlet, Sámson*, Durkó *Mózes*, Lendvai Kamilló *Tisztességtudó utcalány*, Balassa *Karl és Anna*, Szőnyi Erzsébet *Firenzei tragédia*, Ligeti *Le Grand Macabre*, Eötvös *Három nővér*.

Jellemző módon a fent felsorolt operák nagy százaléka egyfelvonásos. A szerzők figyelme efelé a rövidebb, ám semmivel nem könnyebb forma felé fordul. Valójában nehéz feladat elé állítják magukat, mert ugyan rövidebb időtartamot kell invenciózusan kitölteni, de ezt a körülbelül egyórányi időt úgy, hogy a zenei és drámai érdeklődést maximális hőfokon tartsák. Pándi Marianne fogalmaz Ravel *Pásztoróra* című tanulmányában a következőképpen: „Egyfelvonásos opera szerzője nem engedhet meg magának sem zenei, sem drámai üresjáratot; egyfelvonásos opera nézője nem tart igényt a figyelem lazítására, [...]”¹⁹

A század elején már megindult, sőt mi több, már virágzik az az ipari, technológiai, és ezt követően társadalmi igény, amely az egyre növekvő gyorsulás felé mutat. Egységnyi értelemben rövidebb idő alatt, de ugyanazt az élménymennyiséget kívánják magukévá tenni, befogadni az emberek. Lemaradni nem akarnak semmiről, ezért mindent kevesebb idő alatt kell átélni, élvezni, feldolgozni. A szerzők reagálnak is erre az igényre, lehetséges, hogy öntudatlanul, minthogy maguk is ezen társadalmak részei, s a környezet rájuk gyakorolt hatása ugyanolyan erőteljes, vagy tán erőteljesebb, szenzibilitásuk magasabb foka révén.

Azonban mi, előadók azt is tudjuk, hogy a közönség pillanatnyi figyelmi- és tetszésindexe a színpadról is milyen intenzíven érezhető. Tehát befolyásolja magát az előadást is. Ha az előadó nem érez elég figyelmet, úgy lelki intenzitást, dinamikai, vagy tempóváltoztatást alkalmaz annak érdekében, hogy megtartsa, vagy újra felkeltse a néző érdeklődését. Tehát tudjuk azt, hogy a nézőnek is van ebben az értelemben is dramaturgiája, hiszen befolyással van. Témám szempontjából fontos, mert ez a befolyás az alkotást befolyásoló tényezővé is vált. Marco de Marinis *A néző dramaturgiája* című tanulmányában leírja ennek fajtáit, területeit.²⁰

¹⁹ Pándi Marianne: „Maurice Ravel: Pásztoróra”. In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 43-63. 45.

²⁰ Marco de Marinis: *A néző dramaturgiája*. http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html 1-13.

Két részre osztja a nézőket. Egyrészt Umberto Eco 1979-es *Lector in fabula* című munkájából az úgynevezett mintaolvasóját példaként állítva megnevezi a mintanézőt, aki felkészült, rajongó, tehát pontosan tudja, hogy mi vár rá. Ilyenek például a wagneriánusok. Ezeket – értsd a Wagner előadásokat – ő, szintén Ecoval szólva zárt előadásoknak tekinti, amivel az úgynevezett mintanézőtől távol álló, úgynevezett felkészületlen néző nem tud mit kezdeni. Az alternatív, illetve a Barba-féle²¹ úgynevezett *Harmadik színház*, és az új mozgalmakat értelmezni próbáló szakemberek rámutattak az új nézői igényekre. Ezekkel a példákkal és tanulmányokkal kívánom érzékeltetni azokat a több irányból érkező, de egy irányba mutató erővonalakat, melyek mentén kialakulnak az új formák, az új tartalmak. Bár a néző dramaturgiájára vonatkozó fenti megállapítások első sorban a színház tartalmi kérdéseire vonatkoznak, mégis párhuzam vonható nézetem szerint az időbeliség kérdésében is, hiszen mindkettőre érvényes lehet a tanulmány záró bekezdésének megállapítása: „[...] a színházi élmény az elvárások kielégítése és frusztrálása között húzódó töretlen dialektikából származik és tartatódik fenn. [...] Ennek az egyensúlynak bármilyen irányban történő felborítása annak az összetett kommunikatív interakciónak a sikerét fenyegeti, amely a színházi előadás valóságos életét alkotja.”²²

Grabócz Márta tanulmánya is az egyensúly szabályainak, illetve a helyes egyensúly értelmezésének dilemmáiról értekezik, amikor L.B. Meyer *Music, the Arts and Ideas* című könyvére hivatkozva „[...] az értékítélet, befogadói ítélet koronként történő változását”²³ taglalja. A zenei élmény megfigyeltetésében és nyomon követésében szerepet játszó jelentésekről, úgymint a deviáció, vagy a szöveg, a nyelv szabályaitól függő és szükséges redundancia²⁴ szerepéről. Tehát a szándék és a szerzői igyekezet aktív a közönség érdeklődésének, figyelmének, *horribile dictu* szeretetének felkeltésére, megnyerésére, megőrzésére. Ezért aztán minden korszak vajúdasával megszületik az az emblemikus mű, amely talán nem olyan kísérletező, mint nyugat-európai társai, de mégis találkozik a hazai kritika és közönség egyetértő elismerésével.

²¹ Barba, Eugenio. (1936.) olasz író, színházi rendező.

²² Marco de Marinis: *A néző dramaturgiája*. http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html 1-13. 13.

²³ Grabócz Márta: „Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában”. *Zenatudományi dolgozatok*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1983.): 1-5. 1.

²⁴ Redundancián a közleményben meglévő felesleges, újabb információt nem adó elemet értjük, mely nélkül a megértés nehezebbé válna. In: I.m: 1-5. 1.

Ennek példaként kiemelhetjük Vajda János *Mario és a varázsló* című egyfelvonásosát, abban is megfigyelhető az általam érzékeltetni kívánt folyamat szinte minden mozzanata. Vajda alaptörténetül nem egy sokfelvonásos drámát, nem egy történelmi nagyregényt, hanem egy XX. századi, tehát korban is közelálló elbeszélést választ. Tehát az irodalmi alapanyag egy rövidebb, a mondanivalót célirányosan, nagyobb húzással kifejezni tudó formában megírt mű. Bókkon Gábor librettója lényegében csak Thomas Mann bevezető elmélkedését hagyja el, tehát sűríti a cselekményt, de a dialógusok megmaradnak. Drámai idő és zenei idő tehát ebben a műben is lényegesen jobban fedi egymást, mint előző századbéli társai esetében. Nem változtat az eredeti irodalmi anyagon csak azért, hogy esetleg több lehetőséget nyújtson áriák, együttesek létrehozására vagy az énekesek vágyainak kielégítésére, sőt használja a prózai szereplő hatásteremtő eszközét. Látnivaló, hogy a zenei formára itt is hatással van az irodalmi mű. Következésképpen nem a hagyományos operai szerkezet vagy ideál fenntartása, hanem próza és zene teljes szimbiózisa a cél.

A schönbergi merészség nem jellemzi sem a századelő, sem pedig – vagy csak elvétve – a későbbi korok magyar operaszerzőit. Az *Erwartung*ról,²⁵ és a *Die glückliche Hand*²⁶ című 1909. és 1913. között írott operáiról Kárpáti János a következőket idézi egy Schönberg-ről írt tanulmányában:

[...] mindkettőt manapság »perc-operának« neveznék, ami ismét bizonyítéka annak, hogy én az utánozóimat már tizenöt évvel a megjelenésük előtt plagizáltam. A két munka közös nevezője valami ilyesmi: a *Várakozásban* az a szándék, hogy lassú mozgásban jelenjék meg minden, ami a legnagyobb lelki felindulás egyetlen másodpercében lezajlik, széthúzva félórányi időtartamra. A *szerencsés kézben* viszont egy nagyobb dráma sűrítődik mintegy 20 percre, mintha pillanatképekben lenne fotografálva.²⁷

Vagyis a zenei idő és a drámai idő az alkotás fő problematikája. Új korok új irányzatainak átvétele, kiszolgálása önmagában még nem biztosíték arra, hogy remekmű, vagy legalább jó mű szülessen. „Az opera minősége nem a szövegkönyv

²⁵ Várakozás

²⁶ Szerencsés kéz

²⁷ Kárpáti János: „Arnold Schönberg: Mózes és Áron”. In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 233-267. 235-236.

és a zene minőségének összege. „[...] A zene és szövegkönyv megfoghatatlan szimbiózisa az, ami a zenés színpad lényegét adja. Ha elfordultak is a komponisták a sablonos librettóktól, s operáik alapjául inkább értékes műveket választottak, ez az »intellektualizálás« önmagában még nem garantálta az értékes dramaturgiát.”²⁸ A drámai mű mindenképpen csak alapja, és nem helyettesítője a zenei kiteljesítésnek. A tehetség tehát nem kiváltható. Az intellektualizálás, illetve a lélekelemző hajlam, a finomságokra, a rezdülésekre is érzékeny drámaírók és komponisták törekvéseikben azonban egyetérteni látszanak.

A XX. századi magyar szerzők közül a legextrémebb művel minden bizonnyal Ligeti György állt a stockholmi premierközönség elé. A Michel de Ghelderode *La ballade du Grand Macabre* című műve, valamint Bruegel hasonló című festménye ihlette az operát. A füzérszerű képek sorozatának librettóját Michael Meschke és maga Ligeti írta, tehát a már szinte magától értetődő igény az opera szövegkönyvének egyéni vagy közös megalkotására nála is fellelhető. Az extrémítás az előadhatóság nehézségi fokában is megnyilvánult. Drámai és zenei idő viszonyáról az általam eddig felvázolt értelemben nehéz beszélni, hiszen az énekelt szöveg jórészt halandzsá, melynek a zene mégis alárendelődik, vagyis mégis felmerülhet a szöveg követésére való törekvés. Ligeti elképzelése szerint a szöveg hangozzék mindig annak az országnak a nyelvén, ahol előadják a darabot. Ez az elv tökéletes ellentétben áll másik külföldön alkotó, bár már itthon is élő nagy zeneszerzőnk, Eötvös Péter elméletével, aki szerint a szöveg és a zene oly szoros szimbiózisban, sőt ok-okozati viszonyban él együtt, hogy ő nem is engedélyezi, csak a komponálás nyelvén előadni operáit. Ez a ragaszkodás mélységében rámutat, milyen fontosnak tartja a drámai alpművet.

Eötvös Péter jut el a drámakezelésnek arra a szintjére, amikor nem a terjedelmes drámát tömöríti operai méretűvé, és nem is valamely rövidebb lélegzetű prózai formát választ az opera alapjául, hanem annak csupán egyetlen szegmensét bontja ki. Azt azonban rendkívüli részletességgel és érzékenységgel. Ez az alaphelyzet *Három nővér*²⁹ című operájában. Pernye csak általánosságban beszél egy 1962-es *Muzsikabeli* sorozatindító írásában az új operai eszközök és nézőpontok

²⁸ Blum Tamás: „Vázlatok az opera zenedramaturgiájához.” *Muzsika* XXXVI/2. (1993. február): 20-25. 21.

²⁹ Eötvös Péter: *Három nővér*. Csehov drámája nyomán: C.H. Henneberg és Eötvös Péter librettója alapján. Bemutató előadás: Opera de Lyon, 1998. március 13.

formálódásáról, de meglátásom szerint tökéletesen illik a jóval később született Eötvös-operára, amikor azt mondja: „Tehát felfedezik a körülmények, a kolorit, a háttér szépségeit, felfedezik, hogy az operahős érzéseinek apró rezdülései szebbek, mint a régi opera-figurára jellemző eltökélt, szilárd és rendíthetetlen akarat. Egy-egy mozdulat, egy-egy sóhaj, pillantás vagy »tudatalatti« érzés egyszeriben hallatlan jelentőségre emelkedik.”³⁰ Az időkezelésnek tehát egy rendkívül speciális esetével állunk szemben. A drámai és zenei idő addig közelített egymáshoz, míg összeért, s most mintegy magába fordulva átbillen egy másik dimenzióba, amikor az egészből kihasított rész csupán az alap drámai idő, mely háromszor ismétlődve jelenik meg, s azt háromféleképpen szedi lélektani elemeire a szerző, s jellemzően reflexióként, az aktuális szereplő önidejeként, és nem cselekményként kezelve a drámai időt, kiszélesíti és felduzzasztja azt. A mindenkori változásokra érzékeny, s elkötelezetten maga is változtatni, hatni, közönséget nevelni vágyó, s azért felelősséget érző szerző így vélekedik az opera jövőbeni feladatairól: „Az elkövetkező években a műfajnak nyitni kell a különböző vizuális lehetőségek irányába: a film, a videó, a fotó, az interaktív technológiák, az elektronika felé. Az operának kötelessége profitálni ezekből az újításokból.”³¹

Végül megvizsgálom ennek a változásnak az énekhangra gyakorolt hatását. Hiszen az újítások a zenekari megszólalás mellett az énekesek produkcióin keresztül jutnak kifejezésre. Tudjuk jól, hogy az énekesek túlnyomó többsége sokáig idegenkedett az efféle feladatoktól. Nehéznek, ritmikailag és intonációsán túl megerőltetőnek tekintették a XX. századi műveket, ráadásul a közönség hálája sem volt biztosított az erőfeszítésekért cserébe, hiszen a kortárs művek befogadásával, elfogadásával, vagy urambocsá! szeretetével még mindig hadilábon áll az operakedvelő publikum nagy hányada. Érzéseim szerint az énekesek körében ez a tendencia feloldódni látszik. Ebben az esetben is a *Bánk bán* énekesi feladatait, nehézségeit veszem alapul, és ehhez viszonyítom a változásokat.

A kortárs szerkesztésmód tiszteli, tehát követi a drámai szöveget, így az opera szerkezetét is a dráma határozza meg. Az átkomponáltság válik uralkodóvá. Ária tehát akkor van, ha a szövegből adódik. Megállapítom, hogy formai szempontból legalább akkora változáson megy át a műfaj, mint szövegigényében,

³⁰ Pernye András: „Korunk operája”. *Muzsika* V/2. (1962. február): 7-9. 8.

³¹ Batta András: *Opera*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006.), 875.

dallamformálásban. A szövegtisztelet nem engedi meg, hogy csupán a technika csillogtatása –, lásd a bel canto meghatározta időket - vagy akár egy énekes kedvéért változtassanak azon. Elemzem tehát a felmerülő, az újszerű nehézségeket.

Végül a konklúzióban összefoglalom a tárgyalt folyamatok tanulságait, s mindezen gondolatok segítségével bemutatom azt a változást, melyet – úgyis mint színpadi művész – felismerni véltem a XX. századi magyar opera átalakulásában. A változás, a műfaj megújulása az, mely nagy hatással volt előadói gyakorlatomra és repertoáromra. Elemzésem lényege tehát hangsúlyozottan a változás bemutatása.

10.18132/LFZE.2013.5

1. AZ IDŐ MINT ALAPTÉNYEZŐ

Az idő megfogalmazásával, meghatározásával számtalan filozófus, író és muzsikuss foglalkozott már. Lenyűgöző látni azt a sokféle megközelítést, ahonnan levezethető a megfogalmazás lehetősége.

Heidegger szerint Arisztotelész az időt együtt tárgyalja a hellyel és a mozgással. Ő maga a létezést és az időt kapcsolja össze gondolatmenetében, amikor megfogalmazza: „A faktikusan belevetett jelenvalólét csak azért »szakíthat« időt magának és csak azért veszíthet időt, mert neki mint eksztatikusan kiterjedt időbeliségnek a jelenvalóság ezen alapuló feltárultságával »idő« jut osztályrészül.”¹ Heidegger szerint Hegel együtt tárgyalja a teret és az időt, pontosabban az időt a térből vezeti le, vagyis egységként kezeli. Stockhausen: *Wie die Zeit vergeht*² című esszéjében a ritmust és magát a zenei hangot is mint időt, időegységet vizsgálja és határozza meg. „Az időtartományban az ember a fázisidőtartamot mint hangmagasságot határozza meg.”³ Stockhausen szerint tehát az időtartam éppúgy időbeli jelenség, mint a hangmagasság. Íme egy újabb komplex időértelmezés, melyből, a többi idézett példát is segítségül hívva megállapíthatjuk, hogy az időt önmagában nem szokás, nem lehet vizsgálni, mindig szükség van egy viszonyítási pontra, egy értelmezési együttthatóra, amelynek segítségével értelmezhetővé válik a tárgyalandó idő.

Ez esetben vizsgálatom tárgya a drámai idő és a zenei idő egymásra ható változása. Azonban nem, vagy nem csak a mű belső története és a színpadi, az előadás néhány órányi adott ideje között feszülő időbeli különbözőség, amiről egyébként részletesen értekezik Pernye András: *A drámai idő* című tanulmányában.⁴ Pernye itt jelenetidőről, felvonásidőről, színpadi, kontra színpalak mögötti időről, sűrítő technikákról, torlasztásról és hasonló, a drámaíró és zeneszerző által használt módszerekről és ezek elemzéséről ír. Hanem a drámai szöveg ideje és az abból zenedrámává lett mű zenei ideje között. Láthatjuk tehát, hogy a drámának is meghatározó építőköve az idő. A zenének azonban elengedhetetlen, egyik

¹ Heidegger: *Lét és idő* (Budapest: Gondolat, 1989.): 652-653. old.

² Karlheinz Stockhausen: *Wie die Zeit vergeht.* In: Herbert Eimert (szerk.): *Information über serielle Musik. Die Reihe.* (Wien-Zürich-London: Universal Edition.), 13-42.

³ I.m. Saját fordítás, magyarul még nem jelent meg.

⁴ Pernye András: „A drámai idő”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Az opera történetéből. Zenetudományi Tanulmányok.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.), 253-268.

legfontosabb eleme. Az egyes hangok ideje, az egymáshoz viszonyított idő, a szünet ideje, a recitativo, az ária, az együttesek egyéni és egymáshoz mért ideje, az egész mű ideje – mind-mind a zene szerkezetének alappillére, a dallam szerves része, attól el nem választható eleme.

Vizsgálatom tárgya az opera alaptémájaként kiválasztott eredeti dráma szövegének úgynevezett vulgáris, vagy másképpen egyszerű ideje, azaz a prózai megszólaltatás ideje, és az abból librettóvá transzformált operai szöveg, s az arra épülő zenei idő között kialakuló, általam harmonika-effektusként⁵ meghatározott jelenség létrejötte, és annak változása a XX. század magyar operáiban.

Fontosnak tartom leszögezni, hogy disszertációmban az összehasonlító elemzések során használt zenei idő fogalma nem valamely spekulatív filozófiai, pszichológiai, relatív einsteini, szubjektív vagy valótlan, ontológiai vagy eredettani értelmű, és még csak nem is a funkcionális zene súlyviszonyok által meghatározott értelmében akceptálandó idő, hanem egyszerűen az, ahogy Woody Allen megfogalmazza, az idő nem más, mint amit az óra figyel, vagy még egzaktabban, Madarász Iván tisztázó fogalmával élve, a kronometrikus idő.

⁵ A harmonika-effektus egy általam alkotott kifejezés arra a librettóírói gyakorlatra, amikor a történet operai szempontból ideális dramaturgiai felépítése érdekében az író a sokfelvonásos, nagy kiterjedésű, eredeti drámai anyagot oly módon dolgozza át az opera számára, hogy egyrészt tekintélyes részeket teljes elhagyásával, illetve annak rövidített összefoglalásával, másrészt a rövidebb drámai témárszletek kibontásával az irodalmi alapanyagot a zeneszerzői elképzelés szellemében összevonja, tömöríti, illetve kiterjeszti, kiszélesíti.

2. ERKEL FERENC *BÁNK BÁN*-JA ÉS A HARMONIKA-EFFEKTUS

2.1. A drámakezelés XIX. századi gyakorlata a librettóírás szemszögéből

A disszertáció témája az opera alapjául szolgáló drámai anyag idejének változása, a zenei idő szövetére, és annak formai átalakulására gyakorolt hatása. Ennek érzékeltetésére meg kell határozni a kiindulópontot. Azt a klasszikus, tökéletes példát, melyben megtalálhatóak a XIX. századi magyar opera jellegzetes vonásai, melyhez viszonyítva világosan bemutathatóak a változások, s azok sokfélesége. A *Bánk bán*, Erkel Ferenc remekműve mindenben alkalmas arra, hogy az alaptézist felállítsuk. Minthogy Egressy Béni szövegkönyvével kívánok foglalkozni a Katona József-i alpmű összehasonlításánál, így az úgynevezett ősz *Bánk bánt*, vagyis a 2009-ben a Rózsavölgyi és Társa kiadásában megjelent Tallián Tibor és Dolinszky Miklós által gondozott kritikai kiadást tekintem alpműnek.

A XIX. századi opera az esetek túlnyomó többségében egy terjedelmes, többnyire öt felvonásos drámát választ tematikus kiindulópontnak, melyből a librettóíró szövegkönyvet alkot az áriákból, a kis- és nagy együttesekből, felvonásvégi finálékból, balett-, illetve táncbetétekből és a nagy kórusjelenetekből álló operához.

Mivel a drámai és zenei idő átalakulására komoly hatással bír a témaválasztás, ezért szükséges tárgyalni az operai tematikában bekövetkezett változást is.

Erkel a *Hunyadi László* sikerét követően ismét magyar történelmi drámát keresett. Sokáig nem járt eredménnyel ez a kutatás, majd – minden bizonnyal Egressy Béni színész testvérének, Egressy Gábornak sugallatára – rátalált a *Bánk bán*-témára. Katona József világa – aki a francia felvilágosodás elveinek tanulmányozása, Lessing, Schiller és Shakespeare műveiben való elmélyedés, valamint saját színpadi és dramaturgiai tapasztalatai nyomán írta meg a *Bánk bánt* – minden bizonnyal illett Erkel elképzeléseihez. Azért gondolom mindezt, mert Erkel is oly módon törekedett a magyar, a nemzeti opera megteremtésére, hogy közben

európai viszonylatban is tájékozódott, és magába szívta mindazt a tapasztalatot és tudást, amit számára a francia nagyoperai tradíció és – a Haydn-i és Mozart-i hagyományokon keresztül is – az olasz operaszerzői gyakorlat hagyományozott, tanított. Ezekhez a tapasztalatokhoz társította mesterien a magyar színeket, a verbunkos, a népdal, a magyar tánc elemeit, a hazafias, nemzeti mondanivalót és – kivált a női szólamokban – a bel canto hatásra épülő virtuóz, de már határozottan magyar dallamvezetést.

A librettóírás speciálisan nehéz feladatára végül is azt az Egressy Bénit kérte fel, aki előző két operájának, a Báthori Máriának és a Hunyadi Lászlónak is librettistája volt. Ez azonban mindezek ellenére sem volt kézenfekvő, hiszen mint Dolinszky Miklós írja *Egy ismeretlen opera – Erkel: Bánk bán* című előadásában: „a zeneszerző fel kívánta mérni, vajon Egressy Bénin, első két operájának szövegíróján kívül ki jöhet még szóba librettistaként, ezt bizonyítják azok a sajtóhírek is, amelyek szerint Erkel Czakó Gáborral, valamint Gaál Józseffel is íratott librettókat.”¹ Azonban bárki írta volna az opera szövegét, az elv, a dráma librettóvá konvertálásának elve minden bizonnyal megegyezett volna az elkészült librettóéval.

Ezzel a megállapítással most rá is térek az általam felállított, és harmonika-effektusnak nevezett elmélet bemutatására. A felmerülő nehézségekről Négyessy László a következőket írja: „A librettót Egressy Béni készítette, aki előtt az a nagy feladat állott, hogy az ötfelvonásos nagy tragédia bonyodalmát egy tizedrésznyi szövegbe sűrítse és egyszerűsítse a drámai hatás sérelme nélkül.”² Nos a művelethez szükséges technika mikéntje éppenséggel a sűrítések és kiszélesítések váltakoztatásában rejlik. Az alapléműként kiválasztott dráma és az abból írott szöveggönyv között szükségszerűen nagy különbségek feszülnek. Az úgynevezett zenei idő, vagyis ez esetben a zenei anyag elhangzási idejének időigénye folytán a figurák szavakban történő bonyolult és hosszadalmas jellemzése, árnyalása kevésbé lehetséges. A veszteség azonban legfeljebb irodalmi veszteség, hiszen a zene érzékelteti, leírja, árnyalja, emocionálisan messzemenőig segíti a kifejezést. Jobban érzékelteti a szereplő pillanatnyi érzéseit, mint pusztán a szöveg, tehát kevesebb szó is elegendő lehet.

¹ www.mr3-bartok.hu/content/view/5940/38/

² Négyessy László: „Erkel Ferencz operaszövegei mint drámai művek”. In: Fabó Bertalan (szerk.) *Erkel Ferencz emlékkönyv*. (Budapest: Pátria Irodalmi Vállalat, 1910.), 227-237. 230.

Az időkezelés szempontjából egy, a drámához viszonyított sűrítő-nyújtó librettói módosítást és rendszert tapasztalunk, tömörítést a cselekmény összefoglaló, gyorsító szakaszában és kiszélesítést, az érzelmi reflexiók megjelenítését a nyújtó, kiszélesítő szakaszban

2.2. Sűrítés, tömörítés, kiszélesítés

Ahhoz, hogy a dráma fonalát követni tudjuk az opera során is, és a megzenésített anyag ne váljon beláthatatlanná, szükség van a húzásokra, bizonyos figurák, illetve jelenetsorok teljes elhagyása mellett a dráma szövegrészeinek a cselekményt előrevivő, vagy azt magyarázó összefoglalására, vagyis ezen részek tömörítésére, sűrítésére. Ily módon jönnek létre a harmonika-effektus úgynevezett összenyomott elemei. Példaként álljon itt rögtön a két mű kezdete.

Katona a drámát egy úgynevezett előversengéssel kezdi, melyet Egressy az opera elejéről elhagy, ám bizonyos részleteit a későbbiekben felhasználja. Az első szakasz kezdő képét sem építi be az operai történetbe, bizonyos szereplőket, úgymint: Mikhált, Simont és Izidórát, majd később Myska bánt, valamint a dráma teljes hozzájuk tartozó vonalát nem emeli át a librettóba. Ezzel az első szakasznak mintegy hatodát húzza, vagyis tömöríti, sűríti az opera alapjául használt drámai időt. „A reduktív operai poétika jegyében a szöveggönyv nemcsak a történelmi háttér ismertetéséről mond le, hanem sokszor a Katona-dráma teljes jeleneteiről is. Fontosabb benne az akció, mint motivációinak összetettsége, mint annak antagonisztikus, széttartó elemei.”³ Dolinszky Miklós szavai teljes mértékben megerősítik az általam megfigyelt és bemutatandó folyamatot.

Minden bizonnyal a nagyvonalú indítás eszménye folytán kialakított látványos és nagy létszámú, „Szép örömkönny ragyogása”⁴ kezdetű kórusjelenet zenei ideje számára megnyert idő megérte azt a nyolcvanhét sornak megfelelő drámai időt, melyet már a kezdet kezdetén - kissé patetikusan fogalmazva - a zene oltárán feláldozott Egressy.

³ Dolinszky Miklós: „Bevezetés” In: Tallián, Dolinszky (közr.), Erkel Ferenc: *Bánk bán. Kritikai kiadás.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.): VIII-LVIII. XIV.

⁴ I.m: I. felvonás, 17. ütem.

Ezt a sűrítő szakaszt követi egy újabb, talán az egész mű során minden bizonnyal legszembevetőbb, legnagyobb szabású kiszélesítés. A szituáció minden szempontból speciális, hiszen a Katona által írott drámához képest Petúr bán áriájának szövege a librettó egyetlen részlete, melyet harmadik személytől, Vörösmarty Mihálytól emel be a librettó írója. A *Keserű pohár* című vers egy olyan költemény, melynek tartalma, mind az öt strófája szinte látnokként előrevetíti az opera sorsszerű eseményeit.

A teljes dráma-librettó összehasonlítás azonban kitöltené az egész disszertációt, ami ebben az esetben nem cél – hiszen a XIX. századnak e remekműve mint viszonyítási alap, mint egy későbbi fejlődés kiindulási pontja áll a dolgozat kezdetén - így a továbbiakban részletesen csak az opera második felvonását és az ahhoz drámai alapanyagul szolgáló Katona-dráma harmadik és negyedik szakaszát, valamint az ötödik szakasz idevonatkozó részét hasonlítom össze.

A drámához viszonyítva az operai második felvonás mindjárt húzással indít. Bánk és Melinda 78 soros jelenetének átugrásával – melynek néhány sora azonban a későbbiekben beépítésre kerül –, de a kép mégiscsak tömörítéssel kezdődik.

A felvonást indító egyetlen biberachi mondat után a folytatás Bánk bán áriája, mely az imént átugrott jelenetnek mindössze négy sorából bontakozik ki:

Mint vándor a hófűvásokban, úgy
lelkem ingadoz határtalan
kétség között, 's eszem egy nagy óceánban
lebeg, veszejtve minden csillagot.⁵

Egy szövegében 24 sorossá szélesített, zenei idejében mintegy 3 és fél perccé duzzasztott operai részletnek:

Mint vándor, aki tévedez
viharzó éjjelen,
avagy hajós a szélvészről
korbácsolt tengeren:
úgy ingadoz felzaklatott
lelkem határtalan,

⁵ Katona József: *Bánk bán*, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956.): 117.

s vezéricsillag nincs kétségem
vad pusztaságiban.
Amott hangzik kipusztított
hazám rémes jaja,
itt elgázolt becsületem
haldokló sóhaja,

ah, mind a kettő orvosra vár,
míg itt töprenkedem,
hazámra szemfedél borul
s elvész becsületem.

Hazám, hazám, te mindenem,
hisz mindenem neked köszönhetem!
Hazám, hazám, te mindenem!
Rajtad előbb kell, előbb segítenem!
Szegény hazám, te mindenem,
Rajtad előbb kell, előbb segítenem,
Magyar hazám, te mindenem,
Rajtad minél előbb kell segítenem!⁶

a drámai időhöz mérten nagyon nagyszabású kiszélesítése. Csak szövegében hatszoros, zenei idő viszonylatában még ennél is jelentősebb a bővülés. Izidóra és Bánk jelenetét teljes egészében kihagyja Egressy, ami a maga 31 sorával újabb tömörítést, a drámai szöveg összenyomását jelenti.

Az opera második felvonásának 2. jelenetében eljutunk Bánk és Tiborc kettőséhez, mely mondanivalóbeli, – de a felvonás hosszát tekintve – időbeli jelentőségében is meghatározó. Szövegátvételében és a próza drámai idejének értelmében tömörítésnek számít, hiszen a prózai 216 sorból 95 sor lesz a librettóban, ám ez az a speciális pillanat, amikor a 95 megzenésített sor olyan tekintélyes mennyiség, amit időben mégis inkább kiszélesítésként élünk meg.

⁶ Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Kritikai kiadás. Tallián, Dolinszky (közr.) III. kötet. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.): Szövegkönyv 823.

Rövid Bánk-Biberach jelenet következik, mely mindkét változatban hasonló hosszúságú. A recitativo-forma alkalmat nyújt egy szövegrész közel azonos idejű interpretációjához prózában és zenében egyaránt.

A dráma harmadik szakaszának 337. sorával kezdetét veszi egy nagy és fontos húzás. Tartalmi szempontból talán a legnagyobb változtatást itt szenved el az alapmű. A drámában egy terjedelmes, 165 soros jelenetsor végén Ottó megöli Biberachot, majd Myska bán belép a jelenetbe egy 8 soros dialógus erejéig. A történet fűzésének ezt a szálát teljesen megváltoztatja a librettó. „Egressy meglehetősen szabadsággal bánik Katona szövegével, olykor egymástól távol eső helyeket köt össze, máskor szövegeket cserél szereplők között.”⁷

Mint ahogy ugyanerre a sorsra, nevezetesen húzásra jut a negyedik szakasz 836 sorának első 155 sora teljes mértékben, azaz Gertrudis, az Udvarnok és Izidóra jelenete. Valamint – Dolinszky szavait kölcsönvéve – a távol eső helyek összekapcsolását tapasztaljuk akkor, amikor a 155. sortól a 431. sorig alkalmazott húzásból Melinda most következő áriája és a Bánkkal folytatott duettje számára a harmadik szakaszból kivett 7 sor mellé a negyedik szakasz 11 sorát helyezi.

A fent említett drámai szakasz tehát terjedelmében a legjelentősebb húzás és tömörítés, amit az alapmű a librettóhoz képest elszenved. A prózai színpadi időt tekintve egy teljes felvonásnyi drámai anyagtól volt kénytelen megválni a librettó írója.

Az opera fonalát követve most tehát Melinda áriájához értünk. A harmonika–effektust alkotó ellentétpár kiszélesítő pólusa következik. Bánk bán áriájához hasonlóan a librettista a zeneszerzővel karöltve befelé figyel. „[...] a cselekményt a fizikaiból az érzelmi szférába helyezi át, a külső időt mintegy belső idővé változtatja.”⁸ Már önmagában a 37 ütemes, Andante con agitazione tempóelőírással ellátott bevezető, a híres viola d’amore szólóval,⁹ ami időben meglehetősen terjedelmes, szöveg nélküli, zenekari bevezető – eltekintve a Melinda által megelőlegezett kétszer két ütemes főtéma részlettől – elegendő volna a kiszélesítés demonstrálására. A dallam, a zene kivételesen fájdalmas hangulata, a szólóhangszer

⁷ Dolinszky Miklós: „Bevezetés.” In: Tallián, Dolinszky. (közr.). Erkel Ferenc: *Bánk bán. kritikai kiadás. I. Kötet.* VIII-LVIII. XV.

⁸ Pernye András: „A drámai idő.” In: *Zenetudományi tanulmányok IX.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.). 253-269. 257.

⁹ Erkel Ferenc: *Bánk bán kritikai kiadás*, Tallián, Dolinszky (közr.), (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.): 349-355.

hangszíne, a verbunkos ritmus kifeszítettsége és a csapongó harmincketted-futamos szárnyalások váltakoztatása tökéletesen érzékelteti a hallgatóval a hősnő lelkiállapotát. Maga az ária hét különböző sorra épít. A dráma Harmadik szakaszának 23 melindai sorából mindössze hét sorra:

Ölj meg engemet, Bánk, ó, ölj meg!
Csak ne átkozd gyermekem,
látod, ártatlan szegényke, angyal ő.
Ah, én szerencsétlen anya vagyok.
Bánk, ó, tiporj el legalább engem,
Nézz reám, Bánkom, nézz reám férjem,
nézz reám és ölj meg engem!

és azt Egressy, többszöri ismétléssel és a félmondatok felcserélésével szövegében 20 sorra duzzasztja:

Ölj meg engemet Bánk, ó, ölj meg,
ölj meg engemet, Bánk, ó, ölj meg!
Csak ne átkozd, ne átkozd gyermekem,
Látod, ártatlan szegényke, angyal ő.
Ah, én szerencsétlen anya vagyok,
ah, én szerencsétlen anya vagyok.
Ölj meg engem, ne átkozd gyermekem,
látod, ártatlan szegényke, angyal ő.

Bánk, ó, tiporj el legalább engem,
Bánk, ó, tiporj el legalább engem,
nézz reám, Bánkom, nézz reám, férjem,
nézz reám és ölj meg engem, ah!
Ölj meg engemet, Bánk, ó, ölj meg,
ölj meg engemet, Bánk, ó, ölj meg!
Csak nem átkozd fiam, el ne átkozd,
látod, ártatlan szegényke ő,
ah, Bánk, ölj engemet,
Bánk, ölj meg engemet,
csak ne átkozd fiam, fiam,

ölj engem, ah, ölj engem!¹⁰

Drámai idő és zenei idő relációjában az áriává szélesített drámaelemek – mint a fentebb látott hét sor – a drámában jelentősen rövidebb időben jutnak kifejezésre, az érzelmi állapotra más szereplők megszólalásai utalnak. Az operában azonban a lelkiállapot, az érzelmek mélyebb megmutatása, a gondolat és érzelem összefonódásának érzékeltetése a zenei megfogalmazás része, így a zeneszerzőnek szüksége van egy komolyabb időbeli kiszélesítésre, hogy ezeket a belső reflexiós folyamatokat kellő mélységben megmutathassa. „[...] vajon a nyilvános idő »mégis csak szubjektív« vagy »objektíven valóságos«, vagy éppenséggel egyik sem a kettő közül, [...]».¹¹ Az ária ideje tehát szubjektív időnek tekinthető, amely maga a kivetített ön-idő, vagyis a gondolat ideje.

Az érzelmi összefonódás, a befelé figyelés és a cselekmény, illetve az arra utaló néhány sor az, amit a Bánk–Melinda duett magába foglal. A szövegrészek itt is több helyről állnak össze, de túlnyomórészt mégis a negyedik szakasz a tartalmi forrás. Feltűnően sok szövegismétlést tapasztalunk a duettben. A kor librettista és zeneszerzői gyakorlatán túl a színpadi alakok személyiségét ez által is erősítve, önmaguk és összetartozásuk erősítéseként értelmezhetjük e technikát. A pszichológiai aspektuson túl minden bizonnyal a zeneszerzői sokszínűség, a variációs kedv, az énektechnika megcsillogtatásának lehetősége – a kor szellemének megfelelően – motiváló tényező volt Erkel számára. Értelemszerűen ez a duett is kiszélesítésnek minősül, hiszen a librettó két jeleneten átnyúló, 41, illetve 46 soros terjedelme önmagában erre utal.

A drámai negyedik szakasz 301 soros, a 190-től a 491. sorig történő húzása újabb nagyszabású tömörítés. Ezen szakasz Gertrudis, Mikhál, Melinda, Bánk, Tiborc és az Udvarnok jelenetrésze, melynek egyes tartalmi elemei beépülnek az operába, de mint jelenet és mint bizonyos cselekményszál, elhagyásra kerül. Mint fentebb idézttem Dolinszky Miklós *Előszavából* Egressy szövegkezelésével kapcsolatos megállapításait, ennek ékes bizonyítékaul találunk itt egy példát arra, hogy szükség esetén mással mondat el, más szájába ad bizonyos szövegeket a libretto írója. Ez a gesztus is tekinthető időkezelésnek, hiszen a cselekmény előrejutása és

¹⁰ Erkel: *Bánk bán. Kritikai kiadás. II. kötet.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.), (Melinda áriájának a partitúrából kiírt szövege), 356-361.

¹¹ Martin Heidegger: *Lét és idő.* (Budapest: Gondolat, 1989.), 654.

Ezt a hatalmas csúcspontot követi egy utolsó jelenet, melyet már a bemutató után közvetlenül is vitattak a hozzáértők, élükön Mosonyi Mihállyal: „Azonban meg kell jegyeznünk, hogy a művészi kerektség s drámai hatás érdekében itt be kellett

volna végezni a második felvonást, mert ily jelenetek után lehetetlen még tovább is elfokozni az érdeket s a drámai hatást.”¹²

A király hazatérése és szembesítése asszonya meggyilkolásával az a jelenet, mely ilyen vitákat és ellenvéleményeket váltott ki. A jelenet nem hosszú és csupán Bánk színrelépéséig, pontosabban az azt megelőző pontig jut el. Magába foglalja II. Endre király áriáját, majd a békétlenek, Petúr és a többi magyar úr felelősségre vonását, s a megbosszulás fenyegetésével, tulajdonképpen egy nyitva hagyott képpel zárul a felvonás. Ez önmagában drámaíróilag indokolt is lehet, hiszen a közönség érdeklődésének fenntartását garantálja, ám a kivételesen erős előző jelenet után kis erőtlenséget mutat. Azon kívül ez a jelenet egy sokkal nagyobb ívű cselekvéssornak csupán töredéke, kezdeti eleme, mely a harmadik felvonásban Bánkkal, Tiborccal és a halott Melindával kiegészülve lejátsszódik. A kérdés tehát Erkel számára is feltételezett, menjen, vagy maradjon a Király hazatérését ábrázoló záró kép. „Ábrányi szerint (i.m.119,1.) Erkel be is látta tévedését, és jó ideig mellőzte a Királyné meggyilkolása utáni jelenetet, később azonban ismét beiktatta operájába, amire leginkább szép hangú baritonok ösztönözték.”¹³ Az eredeti változat szerint mindenképpen része a második felvonásnak, így elemzésemnek is.

Összefoglalásképpen és a könnyebb átláthatóság kedvéért most sűrítve bemutatom, és ezzel szembevető képzetességgel érzékeltetem a harmonika-effektus egymást követő, egymás ellentétpárjaként megjelenő elemeit a műben:

Tömörítés: Bánk és Melinda 78 soros jelenetének húzása.
(A harmadik szakasz kezdete)

Kiszélesítés: Bánk áriája.

Tömörítés: Bánk és Izidóra 21 soros jelenetének húzása.

Kiszélesítés: Bánk és Tiborc kettőse.

Tömörítés: Bánk és Biberach, majd Otto és Biberach, majd Myska bán 279 soros jelenetének húzása.

Tömörítés: Gertrudis, az Udvarnok és Izidóra 122 soros jelenetének húzása.

¹² Mosonyi Mihály: „Erkel Ferenc »Bánk bán«-ja.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.) *Zenatudományi tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.), 9-15. 12. (Eredeti megjelenés: *Zenészeti Lapok*, 1861. márc. 21 és 27-i szám.)

¹³ Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*, 75.

(A negyedik szakasz kezdete)

Kiszélesítés: Melinda áriája

Kiszélesítés: Melinda és Bánk duettje.

Tömörítés: Gertrudis, az Udvarnok, Melinda és Mikhál bán 308 soros jelenetének húzása.

Kiszélesítés: Gertrudis és Bánk nagyjelenete.

Tömörítés: Egy sokszereplős – Myska bán, Gertrudis, Ottó, Petúr, Simon, Solom mester – 65 soros jelenetből lesz egy 13 soros, csak Petúr és a Békétlenek közreműködésével zajló rövid kép.

Kiszélesítés: A Marche tisztán zenei betét, s mint ilyen a drámához képest zenei időben mért erőteljes bővítés. Két bevezető ütem után egy ismétlőjelbe tett 18 ütemes, majd egy 24 ütemes egység, melyet Trio megjelöléssel követ két 16 ütemes, szintúgy ismételt szakasz.

Tömörítés: A dráma ide vonatkozó ötödik szakaszának 188 sorából és a népes szereplőgárdából – Udvarnok, Király, Izidóra, Solom mester, Első Zászlósúr, Simon – egy 52 soros libretto válik, mindössze Petúr, a Békétlenek és a Király részvételével.

Ez tehát a felvonás felépítése, a dráma-libretto viszonyában és a harmonika – effektus jegyében. A librettoírásnak ez a módja komoly kreativitást, jó esetben irodalmi, költői tehetséget, tisztánlátást és szigorú konzekvenciát igényel. A zenés színpadi művekben a komolytalanságot és az olcsó szórakozást látták a reformkor irodalmi nagyjai. Jellemző, hogy Erkel első operájának, a Bátori Máriának bemutatásakor sajtóvita folyt arról, vajon illendő-e operaszínpadra állítani a magyar történelmi múlt hőseit. Ezek után érthető, hogy Erkel nehezen talált olyan írókat, akik amellet, hogy mentesek voltak az opera körüli morális fenntartásoktól, ismerték a szövegkönyv-készítés dramaturgiai törvényeit. Ezért becsülte meg minden operaszerző Mozarttól Verdiig a jó librettistát, a nívós munkatársat. Egressy – az esetlegesen felmerülő kritikák ellenére – méltó partnere volt Erkelnek, hiszen

amellett, hogy költő volt, maga is szerzett zenét, így kellő affinitása volt az opera iránt, és a fent említett előítéletet nyilvánvalóan nem osztotta.

A ma elvárt mértékű irodalmi színvonal, vagy a prozódiai igényesség, valamint a prozódia szempontjainak figyelembevétele még nem volt követelmény.

A drámai idő és zenei idő rendszere, s annak az alkotók által teremtett viszonya teljesen megfelel keletkezése századának. A *Bánk bán*nal tehát megszületik a romantikus magyar opera csúcsa. Az a mű, ami integrálja a kor dramaturgiai építkezését, az olaszos énektechnikai és drámai szituációs modell elveit, a francia táncbetéti hagyományt, de magyar dallammal és verbunkos ritmussal. „Igen, Erkel stílárís megoldásai olyan összefoglaló, betetőző jellegűek voltak, hogy őmellette, vagy utána ebben a stílusban nem lehetett újat mondani, jobbat alkotni. A magyar operának Bartókot kellett megvárnia, hogy az új, a gyökeresen magyar irányú fejlődés megindulhasson.”¹⁴

¹⁴ Vámosi Nagy István – Várnai Péter: *Bánk bán az operaszínpadon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.): 19-20.

3. A XX. SZÁZADI ÚTKERESÉS

Hová tart a XX. század zenéje? Ezt a kérdést teszi fel a Harvard Egyetemen 1973-ban tartott egyik előadásában¹ Leonard Bernstein. Valóban oly sokirányú a fejlődés, hogy meglehetősen bonyolult eligazodni benne. Ám mielőtt Schönberg, Stravinsky, Debussy, Kodály és a többi nagyszerű szerző útjain, de különösen Bartók *Kékszakállújának* útján elindulnánk, beszélnünk kell a XX. századi dráma fejlődéséről, útkereséséről.

A zenés színpadi műnek, az operának először ugyanis meg kell találnia a zenei kifejezéshez megfelelő irodalmi alapot. A kifejezés útkeresése, a tartalmi és formai újítások, a minél nagyobb kifejező erő eszközeinek megtalálása arra ösztönözte a drámaírókat, hogy az arisztotelészi, az Erzsébet-kori témák, verselés és színpadi lét után Lessing, Goethe, Schiller s a magyar Csokonai, Szigligeti, Katona stílusa utáni új, ki nem taposott ösvényre lépjenek.

A huszadik század – úgy az irodalomban, mint a többi művészeti ágban – soha nem látott variációit teremtette meg az izmusoknak. Az újdonság varázsa, a tartalmi – és ekkor talán még ennél is fontosabb – formai újdonságé, mely sok esetben nem mint eszköz, hanem mint cél fogalmazódik meg. Ha egyetértünk Ungvári Tamással, aki a következőket írja: „Annyi mégis bizonyos, hogy a drámatörténetben virágkorokról beszélhetünk, s e virágkorok mindig valamely közös anyanyelv mítoszát keresték.”,² úgy megállapíthatjuk, hogy a közös anyanyelve ennek a kornak maga az újdonság, az új forma keresése, mely végül esztétikai értéké válik. A G. B. Shaw és Csehov által elindított gondolkodásmód, az intellektualizálódott dialógus, a lelki élet, a gondolatiság felemelése a cselekvő színházzal szemben egy egészen új formának nyitott utat. „A drámai alak cselekvésszerű fejlődését ez a gondolatiság pótolhatja, helyettesítheti: a külső cselekményességgyakran már-már nehézkes rajza helyett az intellektuális

¹ Leonard Bernstein: „A huszadik századi válság.” In: Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.), 235-285. 240.

² Ungvári Tamás: „A dramaturgia ma.” In: Ungvári Tamás (szerk.) *A dráma művészete ma.* (Budapest: Gondolat, 1974.), 13-46. 15.

fejlődésrajz a tömörségre könnyebben kínál lehetőséget.”³ Bernstein azt mondja *A megválaszolatlan kérdés*⁴ című könyvében, hogy egy bizonyos művészeti ág fejlődésének, változásának könnyebb megismeréséhez a többi művészeti ágon, az egyéb tudományok összefüggésein keresztül találjuk meg az utat. Az irodalom útkeresése is segítségünkre lehet az új zene alakulásának megértésében. Kire melyik úgynevezett izmus gyakorol nagyobb hatást a társművészetekben, annál nagyobb lesz a lehetősége annak, hogy a saját útját is azon az ösvényen keresi, illetve gazdagítani tudja saját stílusát a másik hatásával. A századforduló optimizmusa és eufóriája lassan szertefoszlóban van a XX. század elején. Új színek és árnyékok jelennek meg a filozófiai, tudományos és művészeti palettán egyaránt.

[...] valami más van a levegőben; zavar, előérzete annak, hogy mindez az önelégült optimizmus nem tarthat soká, sem a tonalitás, sem a figuratív festészet, sem a szintaktikus költészet, sőt a polgárság, a gyarmati uralom, az imperialista hatalom látszólag határtalan növekedése sem. [...] megjelenőben van Marinetti háborút, gépet, sebességet, veszélyt dicsőítő, s a zenével egyetemben a múlt minden hagyományának megsemmisítéséért kiáltó híres futurista manifesztációja.⁵

A drámai idő, s később az ezekből a drámákból írt zeneművek zenei idejének a szempontjából fontos, hogy a költészet és drámaírás egyik nagy vonulata a befelé-nézés, a gondolati dráma, a filozófia és a szimbolizmus felé mozdul. Az úgynevezett ön-idő tehát előlép, már nem csak akkor beszélhetünk erről, ha a drámában egy monológgal – s ennek megfelelően az operában az áriával – találkozunk. A drámai cselekmény ugyanis lehet szinte csak gondolati, még a kevés cselekmény is csak szimbolikus és mint ilyen, csak a gondolat manifesztációja, ami az átkomponáltság használatával formai átrendeződéshez, az ária-együttes-duett-tercett és így tovább XIX. századi rendszerét változtatja meg.

A zenei időre, azaz a zeneszerzők drámakezelésére és drámaválasztására nagy hatással lesznek a következőkben felsorolt, és alkotói felfogásukat röviden

³ Ungvári Tamás: „A dramaturgia ma.” In: Ungvári Tamás (szerk.) *A dráma művészete ma*. (Budapest: Gondolat, 1974.), 13-46. 24.

⁴ Leonard Bernstein: „Zenei fonológia.” In: *A megválaszolatlan kérdés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.), 11-54. 11.

⁵ Leonard Bernstein: „A huszadik századi válság.” In: Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.), 235-288. 235.

bemutatott írók, költők. Ez indokolja a rövid áttekintést. „[...] a mélyen pszichológiai tartalmú színház híve vagyok. Csakhogy az lehet nagyon sokféle. Itt van például Brecht, akinek az a véleménye, hogy csak a gondolat hozhat izgalomba, és végső soron éppen ez a gondolat fog hatni érzelmeinkre. [...] Végső soron az intellektuális színház is emocionális, ha az jó intellektuális színház.”⁶ A szimbolizmus tehát, mely a századforduló előtti egy-két évtized szülötte, lehetőséget kínál – különösképpen az irodalomban – arra, „[...] hogy érzéki formát adjon az eszmének, a versben szereplő természeti képek, emberi cselekedetek nem konkrét tárgyakat és eseményeket jelenítenek meg, csupán érzéki látszatok, amelyeknek fontosságát az eszmével való rejtett kapcsolatuk adja.”⁷ Többek között a titokzatosság, a meseszerű, az álmodozó hangvétel, a rejtett összefüggések és a zeneiség, s azon túl a hangszimbolika jellemzi ezt az irányzatot. Az átvitt értelemben használt képek és jelzős szerkezetek túlmutatnak a primer jelentésükön és többértelművé teszik a leírtakat, amin keresztül a többretegűen értelmezhető történet, illetve versrészlet megfejtése külön intellektuális gyönyörűséggel tölti el olvasóját. Képviselői közül csak néhányat felsorolva – és a franciákkal kezdve, az eredet okán – szeretném érzékeltetni azt, hogy milyen jelentős is volt a szimbolizmus. Verlaine, Rimbaud, Mallarmé voltak Baudelaire követői – akit az irányzat előfutárának tekintünk – majd a belga Maeterlinck és Ghelderode, az angol Yeats és Oscar Wilde, a német Rilke és Hofmannsthal. A felsorolásban elérkezvén a magyarokhoz meg kell említeni példaképpen Ady Endrét, Juhász Gyulát, Kosztolányit, Babits Mihályt, Tóth Árpádot, Szép Ernőt és másokat, de nem utolsó sorban Balázs Bélát. Ezek az írók, költők elhatárolódtak a naturalizmustól és a pozitivizmustól, azonban közösséget vállaltak az impresszionizmussal és a szecesszióval. Ők voltak a modernek. Tehát elmondhatjuk, hogy a felsorolt költők útkeresők voltak, nem elégedtek meg előző korok eredményeivel, hanem a kifejezésnek új lehetőségeit kutatták.

Pernye András, a drámai időt⁸ boncolgató gondolatmenetét követve mi is feltehetjük a kérdést, hogy elképzelhető-e olyan dráma, mely nélkülözi az úgynevezett színpad mögötti cselekményt, vagyis az idő sík egy újabb, másfajta dimenzióját a játékidő alatt. Ha realista drámáról beszélünk, természetesen nemmel

⁶ Viktor Rozov – Georgij Tovsztogonov: „Dialogus a színházról.” In: Ungvári Tamás (szerk.): *A dráma művészete ma*. (Budapest: Gondolat, 1974.), 586-596. 589-590.

⁷ *Magyar Nagylexikon*, Tizenhatodik kötet, szimbolizmus szócikk, 765.

⁸ Pernye András: „A drámai idő.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Az opera történetéből. Zenetudományi tanulmányok*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.), 153-168.

kell felelnünk. A szimbolista drámai idő azonban – mint a *Kékszakállú herceg vára* esetében is – szinte külön dimenzióban játszódik. Látszólag reális helyzetekből indul, de mindig gondolati síkokat nyit meg, vagyis szinte kívül helyezkedik a reális időn. Folyamatos továbbgondolásra készítet, így a néző számára megnyúlik a szubjektív idő, és a reális cselekmény is szimbolikussá válik. Ám a háttérben ott gomolyog a herceg egész élete.

3.1. Bartók Béla *A Kékszakállú herceg vára*

Az útkeresés, az eredetiségre való ösztönös törekvés, az új szerkezet felfedezése és a mondanivaló összecsengése hozta össze ennek a kornak két nagy alkotóját, Bartók Bélát és Balázs Bélát. Találkozásuk gyümölcse a XX. századi magyar operairodalom újító, speciális, soha addig nem tapasztalt eszközökkel élő remekműve, a *Kékszakállú herceg vára*.

A Brahms, Wagner, Richard Strauss és elsősorban Debussy, Bach és – a szinte egész életre szóló programon – Liszt nevelkedett bartóki ízlés, forma és harmónia-technika adja az egyik, a meghatározó nyugati zenére támaszkodó és abból építkező alapot Bartók zenéjéhez. A gyakorlatilag egész Európát átfogó utazások, zeneszerzői sikerek, a művészetek, az irodalom és nem utolsósorban a filozófiai újdonságok nagy hatással vannak rá. A nemzeti eszmék *Kossuth szimfóniája* után, így ír egy 1903. szeptember 8-án megfogalmazott levelében: „Én részemről egész életemben minden téren, és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar haza javát.”⁹ Amikor megváltozik valamelyest szemlélete, gazdagodik látásmódja, már így ír egy 1931. január 10-i levélben: „Az én igazi vezéreszmém a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem, amennyire erőmből telik, szolgálni zenémben.”¹⁰

A speciálisan érdekes jelenség az, hogy míg elsősorban magyarsága és a haza féltése határozta meg szellemiségét, addig, mint a *Kossuth szimfóniában* is, sok külföldi hatás figyelhető meg zenéjében. Másrészt, ahogy nyit a népek összetartozása

⁹ Szabolcsi Bence: *Bartók Béla élete*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956.): 14.

¹⁰ I.m: 14.

irányába, úgy lesz zenéje egyre magyarabb, a parasztzene és általában az ősi dallamok megismerése hatására. Egyéni hangját tehát a kezdeti hatások, a magyar gyökerek, valamint a francia befolyást a legmagasabb művészi fokon integráló tehetsége révén találja meg.

Ennek a folyamatnak a közepén kapja meg – Kodálllyal együtt – Balázs Béla librettóját. Idekívánczik Balázs Bélától egy idézet, melyet, mint a szövegből is kitűnik, a librettó átadásához képest jóval később írt, de rámutat a szöveggönyvekkel kapcsolatos problémákra, melyek Erkel kora óta tehát mit sem változtak, a magyar írók affinitása a műfaj iránt még mindig a régi, elutasító.

»A kékszakállú herceg vára« című misztériumot nyolc esztendővel ezelőtt írtam Bartók Béla és Kodály Zoltán számára, azért, mert alkalmat akartam nekik adni arra, hogy színpadi muzsikát ír hassanak. [»A fából faragott királyfi« című táncjátékom is csupán Bartók kedvéért készült.] Nagyon sok embernek az a véleménye, hogy ezek a szövegek rosszak. Azonban, sajnos, abban az időben az írók még nem nagyon tolongtak Bartók Béla körül, mert vagy futóbolondnak, vagy rosszhiszemű szélhámosnak tartották, úgy hogy nem volt más, akitől szöveget kaphatott volna. Most Bartók megírta balettjét és megírta első operáját és kivívta velük magának azt az elismerést, amely zsenijének kijár. Az én szövegeim tehát betöltötték hivatásukat. Egyéb mondanivalóm róluk nincsen. Ha most már majd jönnek mások, akik szebb szövegeket írnak Bartók Béla számára, én csak örülni fogok neki.¹¹

A kor európai emblematisztikus írói azonban, és különösen a nagy közös kapocs, Maeterlinck több, kimondottan opera-szöveggönyvnek szánt drámát is írt. Ezek a *Beatrice nővér* és – milyen meglepő – az *Ariadne és Kékszakállú*, valamint a *Pelléas és Mélisande*. Utóbbiról írja Tallián Tibor: „Mindig és sosemvolt világot rajzol e költői dramaturgia. Arra törekszik, hogy művészi látszat és mondandó között eltépje az egyértelmű azonosság szálát, és a mű felületi és háttérreitegei között sokértelmű, sejtelmes, titkos kapcsolatokat, »megfeleléseket« teremtsen. [»Correspondances« – ez a szimbolista irányzatok esztétikájának kulcsszava.] [...] Ebben a világban cselekedni nem, csak az életet elszenvedni lehet. Maeterlinck sajátos, romantikus szimbolizmusának, drámája mesés valószínűtlenségének épp a drámai aktivitás

¹¹ Ujfalussy József: *Bartók-Breviárium*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.): 172.

hiánya a fő jellemzője.”¹² Komoly korrespondencia fedezhető fel a maeterlincki és balázsi gondolkodásmód között. A kor művészei minden bizonnyal figyeltek egymásra és inspirációt merítettek egymás stílusából, témáiból. Bár ahhoz, hogy ez a történet, Kékszakállú története felkeltse írói érdeklődését, nem volt szükség a jelenben, a kortársak témái között keresgélni. Nagyon érdekes, hogy ez a történet hány kornak hány írói képzeletét mozgatta meg. Csupán érdekességképpen álljon itt egy felsorolás:

- 1789. M.Sedaine-Grétry: Raoul, a Kékszakáll
3 felvonásos opera
Monvel-Dalayrac: Raoul, Crequi királya
3 felvonásos opera
- 1790. Kékszakáll, avagy Harlequin repülése
Pantomim, W. Reeve zenéjével
- 1795. Crequi-i Raul
Balett, Paolino Franchi, zene: Peter von Winter
Wenzeslaus Pichl
- 1797. Tieck: Kékszakáll lovag
Színpadi mese
- 1798. George Colman jnr.: Kékszakáll, vagy nő
2 felvonásos zenés játék
- 1809. Monvel-J.S. Mayer: Crequi-i Raoul
Opera
- 1811. Monvel (Romanelli átdolgozásában)-Fr. Morlacchi:
Crequi-i Raoul
2 felvonásos opera
- 1835. Rietz: Kékszakáll – színpadi kísérőzene Tieck
darabjához
- 1844. J. Nesvadba: Kékszakáll
Opera
- 1845. W. Taubert: Kékszakáll lovag - színpadi zene Tieck
darabjához
- 1866. Meilhac-L. Halevy-J. Offenbach: Kékszakáll
3 felvonásos vígopera

¹² Tallián Tibor: "Claude Debussy: Pelléas és Mélisande." In: Várnai Péter (szerk.) *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 13-42. 15.

1902. Maeterlinck: Ariadne és Kékszakáll
1905. H. Fulenburg: Kékszakáll lovag
3 felvonásos dráma
1907. Maeterlinck-P. Dukas: Ariadne és Kékszakáll
3 felvonásos opera
1909. A. France: Kékszakáll hét asszonya
Novella
1911. Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára
Misztériumjáték
1911. Balázs Béla-Bartók Béla: A Kékszakállú herceg
vára
1 felvonásos opera
1920. Eulenburg-Reznicsek: Kékszakáll lovag
3 felvonásos opera ¹³

Talán mégis megkönnyítette Balázs Béla számára a történet megtalálását az a tény, hogy hazai tanulmányait követően Berlinbe, majd Párizsba utazik. Ebben a történelmi, és még inkább kulturális érában legfontosabb és leginspirálóbb centrumnak Párizs számított. Balázs Bélának ez a csatorna is rendelkezésére állt, hogy felfedezhesse azt az ófrancia mondát, amely a gyökeréről szolgál az általa írott történetnek.¹⁴

Am igazi összeurópai ízt kap a felismerés, hogy egy magyar szimbolista költő a XX. század elején egy ófrancia gyökerű témából olyan misztériumjátékot ír, melynek versformája ősi magyar nyolcas. Ez az igazi Európa.

Nem véletlen azonban, hogy bár Kodály is megkapja ezt a szövegeknyvet, mégis Bartók az, kinek lelkéhez és zenei stílusához közelebb áll a mű. A szöveg ősi, szikár ereje és ritmusa nagyon közel állt a *parasztzenéből* tanult egyszerű, tiszta, komoly és szintén ősi zenei örökséghez, mely zeneszerzői anyanyelvének immár részévé vált. „*A Kékszakállú herceg vára* [...] megalapozója lett egy sajátos magyar

¹³ Kroó György: *Bartók Béla színpadi művei*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.): 20-21. (Felsorolás a legenda és mese alapján készült főbb irodalmi és zeneművekből.)

¹⁴ A Perrault-féle mese - a történelmi eredetkutatás több szála, Gilles de Rais, Comorre és Szent Triphine legendája – összefonódik a folklórkutatás úgynevezett tiltott szobák mesefajtáival, balladáival. Perrault meséje vezeti át a történetet az irodalomba.

deklamáción alapuló drámai énekstílusnak”¹⁵ Az énekszólamok magyar operaszínpadon először úgy szólalnak meg, hogy prozódiailag és a szöveg, a mondat belső értelmi rendjét követve átkomponáltan kelnek életre. „A nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett Bartók, s ezzel nagyban előrevitte a magyar recitatív stílus kialakulását. Ez az első mű a magyar operaszínpadon, amelyben az ének elejétől végig egyöntetű, ki nem zökkenő magyarsággal szól hozzánk.”¹⁶ Itt minden szó fontos. Ha ismétléssel találkozunk: „Nem kell rózsza, nem kell napfény! / Nem kell rózsza, nem kell napfény! / Nem kell ... nem kell ... nem kell!”¹⁷, az magát a drámai megerősítést szolgálja, szövegében és zeneileg egyaránt.

Nem a romantikus operaáriák bel canto futamait kiszolgáló szövegismétlés ez, csupán azért, hogy a hosszú koloratúrafüzérek zuhatagában segítsen a hallgatónak a történet fonalának megtartásában, követésében. Nem.

Tanúi vagyunk a drámai idő és a zenei idő erőteljes közelítésének, első alkalommal a magyar opera történetében. Ez a tény azért is nagy horderejű, mivel a Balázs Béla-i szöveg amúgy sem szószátyár. Nagyon tömör, nagyon szikár szöveg, rendkívül szimbolikus és rendkívül meseszerű, még ha borzongató mese is. Szintén első alkalommal történik meg, hogy egy magyar drámaíró szándékoltan operalibrettót ír, mely egyben eredeti mű is, nem átdolgozás. Valamint szintén először választja egy magyar zeneszerző a komponálásnak azt a módját, hogy az adott szövegi lehetőségeken belül fogalmazza meg zeneileg azt a mondanivalót, amit ki szeretne fejezni nem a szöveg mellett, vagy attól elrugaskodva, vagy éppen koloncként cipelve magán, hanem úgy, ahogy Kodály gyönyörűen megfogalmazza: „Sem a dráma, sem a zene nem kénytelen külön létét megtagadni, mégis magasabb egységbe tudnak olvadni. Ezt az egységet a zene szimfonikus építettsége nemhogy zavarná, hanem még emeli: a dráma íve és a vele párhuzamos zene-ív hatalmas kettős szivárvánnyá erősítik egymást.”¹⁸

¹⁵ Vikárius László: „Kommentár. Bartók operája.” In: U.ö. (közr.) Bartók: *A Kékszakállú herceg vára*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2006.), 5-51. 5-6.

¹⁶ Kodály Zoltán: „Bartók Béla operája, *A Kékszakállú herceg vára* bemutató előadása alkalmából; Nyugat, 1918.június 1.” In: Ujfalussy József: *Bartók-Breviárium*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1958.), 174.

¹⁷ Balázs Béla: *A Kékszakállú herceg vára*, szövegkönyv, Judit szövegrészlete, 18.

¹⁸ Kodály Zoltán: „Bartók Béla operája, *A Kékszakállú herceg vára* bemutató előadása alkalmából; Nyugat, 1918. június 1” In: Ujfalussy József: *Bartók-Breviárium*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1958.), 175.

Lássunk tehát példát arra az óriási különbségre, ami a dráma-librettó viszonyban oly nagyon megváltozott. A Katona-Egressy-Erkel trió példájában látott hatalmas, több száz soros húzásokkal, illetve a mikro-részletből, a mindössze négy drámasorból indított és áriává szélesített, tehát előbb harmonikaszzerűen összenyomott, majd széthúzott drámai időkezeléssel készült szövegalkotással szemben a Balázs Béla - Bartók Béla alkotópár dráma-, illetve librettókezelési elve és technikája gyökeresen más. Már az eredeti librettódráma kevés lehetőséget ad a húzásra, hiszen az amúgy is csupán egy felvonást feltételező szöveg hosszúságot nem lehet a végletekig kurtítani. A Vikárus-féle elemzés szerint nem áll rendelkezésünkre biztos forrás arról, hogy Bartók húzott-e a szövegből, vagy a későbbiek folyamán Balázs Béla írt hozzá.¹⁹ Amennyiben a Balázs Béla által színreviendő változathoz hasonlítjuk az opera szövegét, és feltételezzük – hiszen mindkét út lehetséges –, hogy a zeneszerző húzott a szövegből, úgy pontosan megmondható, hány sor esett Bartók eszencialításra törekvésének áldozatául. Mindössze 44 sor. Az egész mű 374 soros, és bár százalékosan tekintve nem kevés ez a húzás sem, de a kort szemlélve, melyben született, egészen újszerű. Azt is meg kell említeni, hogy Bartók teljesen elveti az eredeti szöveg bármely részletének kiszélesítését. Bár kifejezett utalást erről sehol sem olvastam, de a darab és az opera ismeretében ez teljesen nyilvánvaló. Tehát lefoszlik róla a harmonika-effektus múlt századig bevált formulájának még a gondolata is. Álljon itt rögtön a darab kezdete, a prológus utáni tényleges kezdés. Bartók nagyon jó érzéssel leginkább olyan részeket húz, melyekkel úgymond lelőné a történet bizonyos izgalmaikat, vagy fölöslegesnek tűnnek:

A KÉKSZAKÁLLÚ

Megérkeztünk. – Íme lássad:

Ez a Kékszakállú vára.

Nem tündököl, mint atyádé. –

Judit, jössz-e még utánam?

JUDIT

Megyek, megyek Kékszakállú.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Nem hallod a vészharangot?

¹⁹ Vikárus László: „Kommentár. A legszebb asszony és az éjszaka.” In: Vikárus László (közr.) Bartók: *A Kékszakállú herceg vára*. Kritikai kiadás. (Budapest: Balassi Kiadó, 2006.) 31.

Anyád gyászba öltözködött,
 Atyád éles kardot szíjjaz,
 Testvérbátyád lovat nyergel. –
 Judit, jössz-e még utánam?

JUDIT

Megyek, megyek, Kékszakállú.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Megállsz, Judit? – Mennél vissza?

JUDIT

Nem. – A szoknyám akadt csak fel,
 Felakadt szép selyemszoknyám.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Nyitva van még fent az ajtó.

JUDIT

*Megyek, megyek, Kékszakállú
 Csak remeg még gyöngé térdem
 Hosszú útban fáradt térdem*

A KÉKSZAKÁLLÚ

Nyitva van még fent az ajtó.

JUDIT

Kékszakállú!
 Elhagytam az apám, anyám
 Elhagytam szép testvérbátyám
 Elhagytam a vőlegényem
 Hogy váradba eljöhessenek.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, jössz-e még utánam?

JUDIT

*Megyek, megyek, Kékszakállú –
 Csak megálltam, hogy azt mondjam:
 Ez a Kékszakállú vára.*

A KÉKSZAKÁLLÚ

Ez a Kékszakállú vára.

JUDIT

*Haj, fekete, vad magányát
 Félve kerülök a népek.*

Borus tornya fölött éjjel

Véresen dereng a felhő.

És rettegő titkos hír jár.

Milyen sötét a te várad!

A KÉKSZAKÁLLÚ

Nyitva van még fent az ajtó.

JUDIT

Kékszakállú! –

Nappal mindig

Rácsos ablakomban álltam,

Mert várad oly fekete volt.

Éjjel mindig azért sírtam

Mert várad oly fekete volt.

A KÉKSZAKÁLLÚ

Judit, itt maradsz-e nálam

JUDIT

Kékszakállú! – Ha kiüznél

Küszöbödnél megállanék

Küszöbödre lefeküdnék.²⁰

Látható, hogy rögtön a darab elején húzott 18 sort, tehát a továbbiakban csak elenyésző rövidítés vár a drámára. Érezhető, hogy itt is azért nyúlt bele Bartók, mert azokat a bizonyos titkokat őrizni akarja még, a drámai és zenei fokozás érdekében. A szövegkezeléshez is köthetőek a következők: „[...] Bartók Mozartot is túlmegy, mert szervesen egybeolvasztja a dallamot a recitatívóval, [...] Egészen másvalami ez, mint Wagner szavalóéneke, mely leggyakrabban nem más, mint lekótázott és művészié tett beszéd;”²¹ Bár tanulóévei alatt, mint leveleiből is kiderül, ő is wagneriánusnak számított egy darabig és leveleiben gyakran számol be operai látogatásairól, valamint Wagner-partitúrák lelkes tanulmányozásáról. Ám a bartóki gondolkodás, az erőteljes magyarság-érzés, a parasztzene megismerése és zenei ízlésének fejlődése más irányba fordította, operájában semmi wagneri befolyás nincsen. Molnár Antal azt írja róla: „Minthogy Wagner óta Bartók »Kékszakállú«-ja a legelső számottevő alkotás egy egészen új világ dramatikus zeneéletében, a munka

²⁰ Az idézetben a dőlt betűs részek a Bartók által húzott sorok.

²¹ Molnár Antal: „Bartók operája: A Kékszakállú herceg vára.” In: Ujfalussy József: *Bartók breviárium*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.), 177.

jelentősége egyáltalán nem hazai, hanem teljesen nemzetközi.”²² A szimbolista dráma zeneisége, ritmusa, ismétlései segítik a megzenésítést, valamint a parasztzene pentaton világa, az abból nyert öserő. Az ebből a zenéből nyert őenergia azonban csak akkor vihető át a műbe, ha a zeneszerző – Bartók szerint – nem a kottatárak asztalánál, a mások által összegyűjtött dallamokból tájékozódik, hanem módot talál arra, hogy személyesen átélhesse a parasztok között ezt a zenei élményt.

Ennek a zenének a fontosságáról, s annak a műzenére gyakorolt kompozíciós, variációs lehetőségeinek mikéntjéről, tehát hogy hogyan is képzelhető el mindez, így ír maga Bartók: „Először is úgy, hogy a parasztdallamot minden változtatás nélkül, vagy csak alig változtatva, kísérettel, esetleg elő- és utójátékkal, vagy közjátékkal látjuk el. [...] A másikonál éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza, és a fő dolog az, ami köréje és alája helyeződik.”²³ Ez már önmagában egy bizonyos belső dramaturgiát hoz létre. A szöveg balladai szimbolizmusával, nyolcas ösi lüktetésével és a Bartók által igen kedvelt hídformával teljes egységet épít fel a drámai és a zenei időben.

A hídforma, illetve az arra rímelő formák meglepően sok rétegben tetten érhetőek:

fisz moll – C dúr – fisz moll,
a kvintkör legmélyebb – legmagasabb – legmélyebb pontja,

pianissimo – fortissimo – pianissimo,
a két dinamikai véglet, szintén kúpformában,

sötétség/árnyék – fény – sötétség/árnyék,
a színpadi megjelenítés értelmében is,

majd jelenetrendszer szintjén, a valódi hídforma jegyében:

²² Molnár Antal: „Bartók operája: A kékszakállú herceg vára, - 1918.” In: Ujfalussy József: *Bartók Breviárium*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.): 176.

²³ Bartók Béla: „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben” In: Tallián Tibor (közr.) *Bartók Béla írásai/I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.), 148-157. 153.

pozitív						
<hr/>						
		kincses	virágos	Kékszakállú		
Kínzó-	fegyveres	kamra	kert	birodalma	könnyek	régi
kamra	ház				tava	asszonyok
<hr/>						
negatív				negatív		

Pernye színpadi időpálya-dialektikáját itt is nyomon követhetjük. A színpadon zajló reális idő – vagyis az opera játékideje, tehát az elhangzó dialógus – és az ajtók mögött föltáruló, gyakorlatilag Kékszakállú szinte teljes életét bemutató idő között is feszül a dráma. Ez azonban csak egy síkja a feszültségnek. Vagyis nemcsak a tartalom, a feltárt titkok tartalma miatt, hanem a dialógus felszínen nyugodtnak tűnő visszafogottsága és a feltárt titkok drámája közti hatalmas feszültség miatt is. Bartók, aki nem szívesen nyilatkozott műveiről, a rá jellemző szerénységgel így ír egy ritka szerzői nyilatkozatában, mely a *Fából faragott királyfi* operaházi bemutatója alkalmából jelent meg: "Talán furcsán hangzik, de megvallom, hogy e balett megírására »A Kékszakállú herceg vára« című egyfelvonásos operám mellőzése adott impulzust. Ez a munkám tudvalevőleg egy operapályázaton megbukott. Színrehozatalának legnagyobb akadálya az volt, hogy a cselekmény csupán két személy lelki konfliktusát adja, és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott. A színpadon semmi más nem történik. Első operámat annyira szeretem, hogy amikor Balázs Bélától a táncjáték szövegét megkaptam, rögtön arra gondoltam, hogy a balett látványosságával, színes, gazdag, változatos történéseivel lehetővé fogja tenni, hogy két művem egy estén kerüljön színre."²⁴

Az idősíkok kérdésére visszatérve a drámai idő és a zenei idő között ebben az esetben – a már említett 44 sornyi húzástól eltekintve – párhuzamosan zajlik a történet. A kettő ideje közti különbség mindössze annyi, amennyi a beszélt és az énekelt szöveg között van, illetve az operához tartozó tisztán zenekari megszólalások nyújtják a zenei időt a prózához képest. A zenekari anyag azonban mint egy harmadik személy – mintha a Regős beszélne tovább – erőteljesen árnyalja,

²⁴ Bartók Béla írásai/1, Tallián Tibor (közr.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.): 62.

kommentálja a színpadon történtek háttérét. Kvázi mélypszichológiai magyarázatot nyújt az éneklők szövegei mellé.

Ily módon a mondanivaló szinte megduplázódik Bartók zsenije által, hiszen azt a bizonyos színpad mögötti időt egyidejűleg halljuk a színpadon történetekkel. Mindezt úgy oldja meg Bartók, hogy nem tágtíja fölöslegesen sem a zenei, sem a drámai időt.

Az is nagyon szokatlan magyar operaszerző tollából, hogy egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy a két főhősnek áriát, illetve duettet adjon, megfelelően az addigi hagyományoknak, megváltoztatva ezzel az eredeti darabot. Nagy tisztelettel tekint Bartók a drámára. Az abban leírtak kifejezése a cél, a szöveg zenei kiteljesítése, a szöveg erejének lehetséges fokozása és nem más. Ezzel létjogosultságot nyer a magyar operaszínpadon az egyfelvonásos operák tematikájában a dráma. Mindezek mellett az, hogy Bartók megtalálta az ősi nyolcas mellé az ősi pentatont, örökérvényű drámai erőt kölcsönöz a műnek.

3.2. Petrovics Emil: *C'est la guerre*, a komplex elképzelés

„1962. március 11-én új művet vitt a közönség elé a Magyar Állami Operaház együttese: Petrovics Emil egyfelvonásos zenedrámáját, a Hubay Miklós szövegkönyvére írt *C'est la guerre*-t. Aki jelen volt ezen a bemutaton, megérezte, aki másfél évtized távlatából visszaemlékszik,²⁵ tudja: a premier napjának zenetörténeti jelentősége van, mert ez századunk valóságos magyar operájának születésnapja.”²⁶

Breuer János ebben az írásában nyomós érvekkel indokolja ezen szavait. Dohnányi, Bartók és Kodály előbb születő műveiben valami nem volt meg az általa felállított hármas kritériumból.²⁷ A Puccinival megszakadó zenedrámái hagyomány azonban a *C'est la guerre* esetében újjáéledni látszik. Puccini hatását, a tizenkétfokúságot, a balladai hagyományt, a »leitmotív-ot«, a groteszket, a szimbolikát, a dallamot és a

²⁵ Az írás keletkezési időpontja 1979.

²⁶ Breuer János: „C'est la guerre.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 415-435. 417.

²⁷ Dohnányinál a valódi magyar hangot, Bartóknál a valódi színpadi drámát, Kodálnál a laza jelenetkezést érzi hiányosságnak, a »valóságos magyar opera« létrejöttében Breuer..

drámának, az irodalmi szöveg fontosságának együttes születését először tapasztalhatjuk a XX. századi Magyarország zenei életében. Mindezt úgy, hogy ebből a sok örökségből és hatásból egy jellegzetesen egyéni hang születik.

Az ötvenes évek második felében az akkor fiatal, tehetséges zeneszerzőnek, Petrovics Emilnek nem volt elég a fellelhető drámák hosszú sora. Ő drámai alapanyag tekintetében is eredetit, akkor születőt tudott csak elképzelni. A történetet is maga találta ki nagy vonalaiban, és keresett hozzá egy briliáns drámaíró, aki azon a színvonalon képes megírni a darabot, amit Petrovics elképzelt magának.

A tevékenykedés, a szinte megszámlálhatatlanul sokfelé munkálkodás zsúfoltságában sem feledtem legfontosabb tervemet: folyamatosan foglalkoztatott egy opera megírásának gondolata. Rengeteget olvastam, kutattam, keresgéltem: nem sok eredménnyel. Móricz Zsigmond egyfelvonásosai, az Erdély-trilógia (Bethlen Gábor), az antikvitás – főleg a görög - Shakespeare természetesen, Vörösmarty (sajnos alig olvasható) drámái, a Magyar Elektra, a szerb népballadák, Anouilh, az orosz dráma és regényirodalom, a kortárs amerikaiak (Miller, Faulkner, Williams), az angolok. Sorjázta a témák, csökkentek reményeim, de lassacskán magam jöttem rá arra, hogy mit is akarok.²⁸

Azért tartottam fontosnak ezt az idézetet, hogy érzékeltessem ennek a kornak és ezen belül is Petrovicsnak a szövegválasztással kapcsolatos igényességét. Mivel nyomon követhető a mű létrejöttének a folyamata, és mert a dolgozat alapkérdéséhez tartozik, részletesen ismertetem a keletkezés fázisait. Tehát a témaválasztás és az abból születő librettó sosem volt lényegtelen, gondoljunk csak Verdire, Wagnerre vagy Puccinire, de konszenzusosan ennyire fontossá csak a XX. században vált az irodalmi alapanyag. Petrovics, Huszár Klára javaslatára felkereste Hubay Miklóst, akitől az ideális librettót remélt. A zeneszerző elmondta, hogy egyfelvonásos operát tervez, mely a háború vége felé játszódik, van benne egy szökevény, akit egy házaspár befogad, kialakul a felszín alatt a szerelmi háromszög, a férfiakat lelövik, az asszony pedig leugrik az emeletről. Mindez játszódjék Budapesten.

²⁸ Petrovics Emil: *Önarckép álarc nélkül 1930-1966, I. kötet*, (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.): 281.

Hubay, aki az ötvenes években már amúgy is beleszeretett az egyfelvonásos műfajába, így ír erről: „Megszerettem ezt a műfajt, a drámának természetében van a tömörségre való törekvés;[...] Az egyfelvonásosok írása során egyre inkább éreztem – és élveztem is – e műfaj nagyon is igényes dramaturgiáját. Ehhez kell csak igazán a mesterség ismerete!”²⁹ Petrovics szerint az opera ma már „[...] nem sablonos librettók szövegeire épül, hanem önértékű drámákra.”³⁰ A drámát az akkori Bartók Teremben³¹ – ma Pesti Színház – az opera elkészülte előtt bemutatták, s így bebizonyosodott, hogy a *C'est la guerre* nem pusztán librettó, hanem igazi dráma, mely zene nélkül is megáll a lábán.

Ez fontos újdonság volt az operaszövegek világában. Zeneszerző ihlette, operalibrettónak készült darabot még soha addig nem játszottak teljes értékű dramaként, prózai színpadon. A Balázs Béla-i eredetiség és újszerűség után a librettó minősége eljutott a legmagasabb színvonalra, drámai minőségig.

3.2.1. Elemzés a drámai-és zenei idő szemszögéből

Hubay kerettörténetbe foglalja a tulajdonképpeni játékot. Ezzel megnyit egy idősíkot, mely ott vonul a háttérben végig, párhuzamosan. Ezt nemcsak azért tudjuk, mert – a történetet követve – így logikus, ám Petrovics is megteremti ezt a zenei síkot. A zenekari- vagy kórusháttérben hátborzongatóan jelenvalóvá teszi az állandó fenyegettetést. Például a Vizavi küldte udvarló zenékben, a zenekarban felhangzó, más szereplőkhöz és szituációkhoz kötődő vezérmotívumokban, vagy a náci katonák indulójának kórusában manifesztálódik ez a zenei folyamat.

A dráma szövege és az opera tényleges librettója persze nem egyezik százszázalékosan. Már Bartóknál is fölfedezhető volt, hogy néhány sort húzott, az egyébként sem túl hosszú szövegből.³² Petrovics, a Hubay szöveg felhasználásában azonban többféle megoldással él. Nemcsak húz a szövegből, szórendet igazít, vagy szavakat változtat a szinonima jobb hangrendje, odaillőbb ritmikája miatt, hanem

²⁹ Hubay Miklós: „C'est la guerre.” In: U.ö. *Lélegzetvisszafolytva. Összegyűjtött drámák IV. kötet*, (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.): 9-10.

³⁰ I.m.

³¹ A bemutató idején a Filharmóniához tartozott, igazgatója Lakatos Éva volt.

³² Lásd Bartók *A Kékszakállú herceg vára* fejezet 39. oldalát.

bele is ír. Hogy ezt Hubayval közösen, vagy már egyedül végzi, erre nem találtam az általam fellelt irodalomban választ.

Négy ilyen szöveges, drámai kiszélesítést találunk az eredeti drámához képest. Minden esetben olyan ponton élt ezzel az eszközzel a szerző, amikor úgy érezte, hogy az érzelmek drámaiságának érzékeltetésére, a dallam kibontására, a pillanat fontosságának megerősítésére még kell némi többlet drámai és zenei idő. Ezeket a pontokat a következőkben, az elemzés során kívánom részleteiben tárgyalni.

Keretjáték: a függöny előtt. A szöveg dramaturgiáját Petrovics zenedramaturgiai megoldásokkal erősíti. A nyitó, függöny előtti jelenetet egy *sors-motívumnak* nevezhető tizenkét fokú dallammal³³ indítja, s ezt a zenei megoldást egyben jellemzésnek is szánja. A negatív figurák – a Vizavi és a Ház mesterné – zenei világa ez. Ebben a jelenetben elenyészőek a húzások, változtatások. Lássunk erre néhány példát:

A Vizavi: Nanana! Maga még beszélhet eleget. Jók a lábai, odamegy, ahová akar. Most csitt! Én, sajnos, ide vagyok szögezve. Tábetikus alapon. *De azért mindent látok.*³⁴ Tudja mennyi csinos nő öltözik-vetkőzik ott szemben? [...] Voronyezsnél estek el. A férje még a Doberdón. Egyszóval felnéz a plafonra, és keresztüllát **mind**³⁵ a hat emeleten. Ilyenkor egy világítóbomba végighasítja a házat. A pincétől fel a padlásig. És másnap a II. emelet kettő alól elviszik *az egyetemista fiút, / a férfi unokaöccsét.*

A Vizavi figurájának zenei karaktere groteszk, jellemkaraktere gonosz, s így még félelmetesebbé válik. Az általa használt ritmikai, vagyis időkarakter pattogó, közel áll a beszéd ritmusához, idejéhez. A Ház mesterné egy balladai, hátborzongató, kromatikus sirató témával mutatkozik be, mely téma a legdrámaibb pillanatokban, vagy a legfájdalmasabbakban újra és újra felbukkan. Ez a téma is hordozza saját idősíkját. A ház mesterné ugyanis elvesztett fiaira és férjére emlékezik:

³³ Lásd a Petrovics művel kapcsolatban felmerült terminológiai zűrzavarról szóló tanulmányrészletet: Dalos Anna: *A „Harmincasok” és az új zenei fordulat (1957-1967.)*, Magyar Zene, zenetudományi folyóirat, 2011. 49/ 3.(2011. március). 339-352. 340.

³⁴ Mint ahogy a Balázs Béla librettó esetében is, Bartók húzását a dőlt betű jelzi.

³⁵ A fett kiemelés a hozzáírást jelzi.

„Voronyezsnél estek el. A férje meg a Doberdón,”³⁶ tehát a múltra, sőt a kettős múltra gondol. Az ő szólama jobban elválik a természetes beszédidőtől, tehát kettejük jelenetének zenei-időbeli ellentéte már ebben az értelemben is megteremti a feszültséget.

A tizenhat ütemes tizenkétfokú sorstémával induló zenekari bevezetőn kívül ez tehát a másik zenei-időbeli kiszélesítés a prózai műhöz képest, a Házmesterné 105. ütemben kezdődő sirató dallama. Lényének alapvető jellemzése ez a dallam, mely rögtön az első képben háromszor, szekvenciaszerű emelkedéssel lesz egyre drámaibb.

1. kottapéllda: (8. oldal 104. ütemtől)



Balladai közösségre lép ezzel a dallammal a tragikus sorsú népi, irodalmi és zenei hősnőkkel. A jelenet többi részében teljesen együtt mozog a drámai- és zenei idő. Annyira igaz ez, hogy a szöveges részeket konzekvensen nem, vagy elvétve építi egymásra Petrovics. Duetthelyzet csak akkor jön létre, amikor a Házmesterné szöveg nélküli – „oh” – sirató témájához illeszti a zeneszerző a Vizavi szöveges szólamát. Később még a Vizavi ritmikáját sűríti, vagyis még jobban közelít a beszéd tempójához. Tehát az, hogy csak akkor énekelnek együtt, amikor csak az egyik szereplőnek van szövege, számomra ez a gyakorlat azt sugallja, hogy a szöveg mondanivalója azonos súlyú a zenei anyagával.

³⁶ Petrovics Emil: *C'est la guerre*. Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 9.

2. kottapélda: (10. o. 116. ütemtől.)

és másnapa második emelet kettő a- lól el- vi- szik a fér- fi

Petrovics nagy gonddal fogalmazza a szöveghez tartozó ritmikát is. A beszéd természetes idejét és lejtését követi. Egy Breuer Jánossal folytatott beszélgetésben, melyet Breuer a *C'est la guerre*-ről írott tanulmányban idéz, a következőket mondja Petrovics: "[...] szerettem volna mai énekbeszédet kialakítani, [...] A vers ritmusát csak bizonyos határig lehet szétfeszíteni, a prózát könnyebben alakíthatom a saját ritmusvilágom szerint"³⁷ De nemcsak a beszéd ritmusát követi, hanem a lelkiállapot ingadozásait is. A Vizavi nyugodt triolákkal, largo szinkópával, átkötött és tartott hangokkal indít. A zene ideje tehát felveszi a dráma, a beszélő idejét, ritmusát. Ahogy a Vizavi izgatottsága fokozódik, a largoból andante lesz, a nyugodt triolákból pedig pergő tizenhatodok. A cselekményt a Vizavi énekelte passzusok, a reflexiót a Házmesterné siratódallama képviseli a függöny előtti jelenetben. A bevezető képet a sorstéma zárja, tehát mintegy keretbe foglalja a jelenetet. Mintha a sors kerekét forgatnák, s benne saját kicsinyes és silány mókuskerekükből képtelenek lennének szabadulni.

1. jelenet. A Feleség dúdoló dallama visszatekintő idősíkot nyit a kép elején. Emlékezés a boldog békeidőkre. A Férj elidegenítő, a reáliákba visszarántó szólama szétfoszlatja ezt a hangulatot. A zenekar a fenyegetést képviselő tizenkétfokú sort variálja. A Férj és a Feleség párbeszéde egyre türelmetlenebbé, egyre hevesebbé válik. A 226. ütemben kiírt poco agitato³⁸ is jelzi ezt, miként az egyre nagyobb hangközugrások a Feleség szólamában, szeptim, oktáv, majd nóna, valamint a

³⁷ Breuer János: „Petrovics Emil: *C'est la guerre*” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.): 415-435. 419.

³⁸ Petrovics: *C'est la guerre*. Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 21.

csúcshangok is minden felcsattanással – kétvonalas *cisz, f, ász* – magasabbra törnek.³⁹ Az ezt követő pillanatnyi megnyugvást az utcáról felhallatszó náci induló semmisíti meg.

Az indulóról külön kell szólni. A kórusszólam ritmikája, dallamvezetése összetéveszthetetlenül felismerhetővé teszi, holott nem idézi a korabeli német katonai repertoárt, a beépített csavar azonban tökéletes, intellektuálisan gyönyörködtető. Petrovics ugyanis a harci induló szövegéül Immanuel Kant:⁴⁰ *Zu ewigen Frieden*, azaz *Az örök béke* című tanulmányának szövegrészletére komponálta. Ez a mű egy filozofikus törvénytervezet a sajtószabadság érdekében, azon tényeknek és megállapításoknak a felsorolása, amelyek meglétével képzelhető csak el az örök béke. Elveti a forradalmat és a háborút, egyéni és társadalmi szinten is, tehát teljesen pacifista. Elmélete szerint a hit és a kötelesség kell, hogy irányítson. Az operában felhasznált részlet két mondat csupán, mely a zenei hangzáshoz képest tragikusan ellentmondásos. Így hangzik:

Ein Staat ist nämlich nicht eine habe, *nicht eine habe, eine habe*,⁴¹ ist eine Gesellschaft von Menschen über die niemand anders, *niemand anders* zu disponieren hat, *zu disponieren hat*. Stehende Heere sollen mit der Zeit aufhören, denn sie bedrohen ja andere Staaten unaufhörlich mit dem Krieg.⁴²

Saját szabad fordításban annyit tesz: Egy állam tehát nem valamely tulajdon, az embereknek egy olyan csoportja, akik felett senki nem diszponálhat. Az állandó hadseregeknek idővel meg kell szünniük, ugyanis ezek a háborúval való szakadatlan fenyegetést jelentik más államok számára.

A totalitárius náci diktatúra zenei reminisztenciáját halljuk, amint félelmetesen masíroz lent az utcán. Azért tartottam fontosnak, hogy a szövegről szóljak, mert az előadás folyamán – minthogy a kórus a takarásból szól, valamint azon ritka pillanatok egyike ez a zenei terület, amikor énekelt szólamok a kórus szólama felett, esetünkben a Szökevény szólama, egyszerre szólnak – talán elsikkadhat. Pedig

³⁹ I.m.: 22-23.

⁴⁰ Immanuel Kant a német idealizmus megteremtője, főműve: *Kritik der reinen Vernunft*, magyarul: *A tiszta ész kritikája*.

⁴¹ A dőlt betűs rész Petrovics által alkalmazott formai szempontú kiszélesítés, a periódus ütemszámának létrehozásához.

⁴² Immanuel Kant: *Zu ewigen Frieden. Az örök béke* című tanulmányának részlete: 25-29.

mindenképpen érdemes tudni róla, hiszen Petrovics fantasztikus dramaturgiai rétegzést, egy delikát ellentétpárt állít, amikor ezt a zenét a kanti békegondolat mondataival fűzi egybe.

Drámai idő és zenei idő összehasonlításában a tételben apró zenei kiszélesítéseket fedezhetünk fel a dúdoló dallam többszöri visszahozása, valamint a fent dőlt betűvel jelzett német szövegbeli ismétlések területén. Ezeket a pontokat leszámítva próza és zene paralel halad.

2. jelenet. Zenei jelrendszerében összetett kép, mely több réteget rak egymásra. Halljuk még a hátborzongató masírozás kórusát, tehát egy drámai idősík a zenei megfelelőjével kiűszóban van, melyre a Szőkevény óvatlan megjelenése és szenvedélyes dallama állít érzelmi ellenpontot.

3. kottapéllda: (290. ütemtől.)

The musical score is for Act 2, starting at measure 290. It features vocal parts for Károlyi (Károlyi), Székely (Szőkevény), and Főnök (Főnök), along with piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment.

System 1:

- Károlyi (Károlyi):** Krieg. Ein Staat ist mäm-lich
- Székely (Szőkevény):** (Szőkevény be) Ein ext nem bi-
- Főnök (Főnök):** (Sings a melismatic line)
- Piano:** Accompaniment with a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand.

System 2:

- Károlyi (Károlyi):** nicht ei-ne Ha-oe, nicht ei-ne
- Székely (Szőkevény):** rom to-vább!
- Főnök (Főnök):** (Sings a melismatic line)
- Piano:** Accompaniment with a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand.

A beszéd természetes idejéhez képest kissé elnyújtott ritmikát használ, mely azonban a feszültség kifejezésére jó eszköz. A feszültség és a félelem tartotthang-ordítása ez. Hogy a szöveg még sűrűbbé váljon, a félelemjelképpé vált *Reihe*⁴³ is megjelenik a zenekarban, különböző variációkban. Erre a zenei és dramaturgiai hálóra húzza föl Petrovics a 348. ütemben induló ariózót: a „Mért fogadtatok be engem?”⁴⁴ szövegkezdetűt. Ritmikája szintén árulkodó. Minden az erős feszültséget mutatja. A megszólalás túlnyújtott, átkötött hangja, mely ismétlődő kisnyújtott ritmusban folytatódik, és majdnem pontosan meg is ismétlődik, nagyon jól festi a Szökevény pattanásig feszült idegállapotát. A kiszabadulás vágyát mutatja a nekilóduló, egy oktávot és egy szextet bejáró *espressivo* dallam, mely szükségszerűen töredékes marad, már a 372. ütemben véget is ér. A férj szaggatottabb, a Feleség rövidre fogott megszólalásai lecsendesítik, megnyugtadják a Szökevényt.

4. kottapéllda: (373. ütemtől.)

The musical score is divided into three systems, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows Szöke (Szők.) and Férj (Férj) with lyrics: "visz - mek..." and "ve-günk van. S ha fejünkre e-sik egy teg-la,". The second system continues with Szöke and Férj, with lyrics: "(Akkor is.) Tudod te jól," and "akkor is végünk van. Nekünk is." The third system shows Szöke and Feleség (Feleség) with lyrics: "nagy i-ga-zam van." and "kihúla ted-ja." The piano accompaniment features a prominent, rhythmic, and somewhat distorted sound, characteristic of the 'Reihe' effect mentioned in the text.

⁴³ Sor.

⁴⁴ Petrovics: *C'est la guerre*. Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 35.

Ekkor nyílik meg az újabb drámai- és egyben zenei sík, a Vizavi „bamba, bamba gyászvitéz” szövegű groteszkké tett dallama jelzi, a szemközti házban folyamatosan figyel a »pók«.⁴⁵

Az idő szempontjából az opera 465. ütemétől indul egy, a drámához viszonyított kiszélesítés, mely az 563. ütemig tart. Szövegi, tehát drámai időbeli és ennek megfelelően zenei időbeli kiszélesítés is. A zenei szövet kibontásához kevésnek bizonyult Petrovics számára a drámai alap, illetve a zenei felépítéshez változtatni kellett a szöveg sorrendiségén. A Szökevény mellett a Férj zenei súlyát is meg kellett teremteni. A Szökevény recitativója és áriája alatt háromszor is visszatér a zenekarban a sorsmotívum. Tehát hiába minden remény, a háttérben úgy munkálkodik az ellenség – zenei utalás a színpad mögött játszódó idősíkra - hogy a történet vége nem lehet happy end. Ahogy már utaltam rá, ehhez a koncepcióhoz nem új szöveget használ Petrovics, illetve csak elvétele teszi, hanem a dráma második képének elejéről húzott mondatok variációit építi be oly módon, hogy a drámai helyzet a szövegben is és zeneileg is a lehető legmagasabbra csapjon, mielőtt a csengő megszólal. A csengőhang, a maga agresszív valójában egy general pause fölött. A szerkesztés áttekintésére álljon itt a dráma második képének elejéről húzott, s az opera második képének végén felhasznált változat:

1. Dráma:⁴⁶

Szökevény:

Már csakugyan nem tudom, hogy mit lehet, és mit nem lehet csinálnom. Hogy élhessek, nem szabad életjelt adnom. Honnan tudod, hogy szeretnék kiállni a balkonra?

2. Opera:⁴⁷

Szökevény:

Én pedig úgy élek itt, mint a bogár, mikor veszélyben van. Hiába süt odakint a nap, én azt nem láthatom. Nekem nem szabad életjelet adnom. Pedig hogy szeretnék kiállni a balkonra és megmutatni magam, hogy: hé, emberek, itt vagyok. Hiszen

⁴⁵ A *C'est la guerre* első szava, mellyel a Ház mesterné jellemzi a Vizavít.

⁴⁶ Hubay Miklós: „C'est la guerre” In: U.ö. *Lélegzetvisszafolytva. Összegyűjtött drámák IV. kötet.* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.): 451-490. 462.

⁴⁷ Petrovics Emil: *C'est la guerre.* Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal. 1961.): 45-52.

Feleség:

Csak természetes. Úgy süt a nap, mint nyáron.

Férj:

A bogár is megdermed, ha veszélyben van.

Szőkevény:

A bogár.

Férj:

Akarod a mai újságokat? ...Rádiót?

az ember azért él, hogy életjelet adhasson magáról: itt voltam én. Mint a kirándulók szokták az erdő fái közt felvésni minden fára: itt voltam ezerkilencszáznegyvennégy...

Feleség:

Inkább örüljetek annak, hogy ezt a háborút már nélkületek fogják elveszíteni.

Férj:

Hiszen épp az a baj, hogy úgy élünk itt, mint holmi bogarak, sütkérezni a balkonon mit ér? Mit ér? Mondjátok, mit ér? Még ha közējük vághatnánk egy bombát, amikor így vonulgatnak. Hé, bitangok, azért én is itt vagyok, ragyogok! Itt vagyunk és itt leszünk, itt vagyunk, ragyogunk! Életjelet itt ma csak az ad, aki megöli a gyilkosokat.

Feleség:

Drágám, vigyázz!

Férj:

Tudom, tudom, vigyázni kell. És addig vigyázunk, amíg majd minket is lepuffogatnak. Mert nem tehattünk semmit, nem csináltunk semmit. Mert szépen elbújtunk, amikor az ég zengett. Hiszen épp az a baj, az fáj nekem, hogy ezt a háborút már nélkülünk fogják elveszíteni. Amikor oly szívesen kiáltanám az arcukba,

hogy jelen!

Képileg is elég érzékletes a bővítés. Ilyen mértékű kiszélesítéssel még egy alkalommal találkozunk a mű folyamán, szintén egy velőtrázó csengetés előtt. Ez a jelenet majd a hatodik képben következik. Látható tehát, hogy mivel a színpadon zajló félelmetes szituációk legfélelmetesebbjei váratlan látogatókhoz, tehát az ajtóhoz és ezen belül a csengetéshez kötődnek, szükség volt a drámai késleltetés eszközéhez nyúlni. Minél nagyobb a kétségbeesés, vagy a boldogság kitörő érzelmi hulláma, annál nagyobb utána a csalódás, félelem vagy a veszteség. Ez a kép tehát két egymást követő reflexióval, időbeli kiszélesítéssel zárul, amit a szerkezet szabályai szerint cselekménynek kell követnie.

3. jelenet. Ha nem lenne vérfagyasztóan félelmetes, mondhatnánk azt a 3. jelenet kezdetére, hogy komikus. Petrovics nagyon sajátos eszközzel leplezi le a saját akarat és gondolat nélküli, csak a parancsot teljesítő üresfejű katonatiszteket. Harmadik operája, a *Bűn és bűnhődés* bemutatója előtt a Muzsikában megjelent beszélgetésben így beszél Petrovics saját műveiről Földes Imrének:

Aztán írtam együtteseket is. Próbáltam folytatni, továbbfejleszteni azt a quasi unisono-technikát – tulajdonképpen nem is unisono -, ami a *Jónás könyvében* az Úr hangja, [tehát egy basszbariton és egy tenor], a *C'est la guerre*-ben a három tiszt volt. Ahol egyszerre jelennek meg az emberek. Kettesével, hármasával

- ... és azonos ritmikában énekelnek.

- Azonos ritmikában énekelnek, amikor azonos a funkciójuk [...] ⁴⁸

Nem a természetes deklamációt követik, Petrovics ezzel is jelzi a háború és az értelmetlen parancsrendszer képtelenségét, hogy szótördelő szögletességgel, üresen kongó harmonizálással és nagyon szigorú ritmikával énekelte a három tisztet. „Mintha marionettbábok volnának, úgy énekelnek egyazon, szögletes ritmusra. Önálló zenei arca egyiküknek sincs.” ⁴⁹ Viccelődésük, nevetgélésük ijesztő.

Petrovics hatásos zenei találmánya, hogy a szöveggönyvben természetesen a három tiszt között felosztott szöveget – egy-két mondat kivételével – együtt

⁴⁸ Földes Imre: „Bemutató előtt.” *Muzsika*, XII./10. (1969. október): 1-5. 4.

⁴⁹ Breuer János: „Petrovics Emil: C'est la guerre.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.): 415-437. 429.

énekelteti, s ezzel megőrzi a drámai időt, tehát a szöveg eredeti idejét használja, és mégis az együttes élményét adja. Azért is fontos ez, mert az egész mű alatt alig fordul elő együtténeklés, annyira komolyan vette Petrovics a konverzációt. Minden szót érteni kell, hiszen fontos.

5. kottapélda:(583. ütemtől)

1. T. var- tasd ma- gad,

2. T. De mi ép- sen xav- mi

3. T.

piano *simile*

583

1. T. A magy- sa- gos asz- szomj

2. T. jót- tűnik.

3. T.

Férj

583

1. T. nem is fog- ja ezt ne- künk meg- bo- csá-

2. T.

3. T.

piano *cresc.*

A Férj áriája, aki megadja magát az erőszaknak és készülődik a katonákkal együtt elhagyni a lakást, az elválás nehézségét és az aggodalom nagyságát érzékeltető nagyon elnyújtott ritmikájú áriát énekel. A szövegbeli aggodalom, a Feleségen kívül a másik szobában megbújó Szökevénynek is szól. „Nehéz dolog most Téged egyedül itt hagyni. Nem mintha nem bíznám benned a végtelenségig. És

mégis kérlek [...]”⁵⁰ A hosszan elnyújtott ritmussal nyomatékositott szavak, az elszakadás nehézségét érzékeltető vonszolódás hangjai egy majdnem siratódallamra, a refrénszerűen ismétlődő „vigyázz magadra”⁵¹ passzusra futnak ki. Ez a dallam már szinte az emlékezés dallama – mint a Házmosterné esetében –, ám itt a még be sem következett, de már sejtett tragédia utáni idők visszaemlékező dallama ez. A zenei idő itt szélesebben hömpölyög, mint a drámai konverzáció ideje. Azonban újra egy jelenet csúcspontjához értünk, ahol szüksége van a zeneszerzőnek a melodikus kibontakozásra. Tehát zenei-és drámai idő nem mozog ugyan együtt, de a zenei megvalósítás nagy erővel húzza alá a drámai mondatok szándékát. Hubay maga írja, miután önállóan bemutatták a darabot: „A drámai szöveg autonómiája ezzel beigazolódott, ámde mennybe mégis az Operaház színpadáról szállt, Petrovics zenéjével.”⁵² A 3. Tiszt és a Feleség közötti, most még csak apró kellemetlenséget sugalló rövid jelenettel zár a kép.

4. jelenet. Lefelé hajló kromatikával indul a jelenet, ami rögtön az érzelmekre, sőt az erotikára utal,⁵³ s ez előrevetít valamit a történet bonyolódásából. A kettesben maradó Szökevény és Feleség helyzetét rövid, elharapott mondatokkal, sőt a *vigyázz magadra* fordulat énekelt és zenekari reminisztenciájával érzékelteti Petrovics. A dráma-zene viszonya meglehetősen kiegyensúlyozott. Egy-két mondat sorsa csak a húzás. Ebben a rövid jelenetben csak éppen leteszik a lelkiismeret-furdalás első mozzanatait, a zenekarban a masírozó induló témafoszlányai tartják fenn a történelmi rettegést, míg a privát rettegés rétegeiben még nem tudjuk, hogy maguktól, a lehetőségtől, a bűnbeeséstől vagy a lehetőség elszalasztásától félnek-e jobban. Az egész jelenet a feszültséget fokozza, s a valóságos veszély felbukkanásának idején a zenekarban a Szökevény 2. jelenetbeli áriájának – »hiába süt odakint a nap« – témáját játssza a zenekar. Csupa emléktolulás: a Férj szavai, dallamtöredéke és lelkiállapotának felidézése, a katonakórus témája, a Szökevény áriája csupa már lejátszódott jelenet, mely most felgyorsítva újra végigsuhan a szemünk előtt. Minden idézet egy újabb idősíkot nyit.

5. jelenet. A Feleség kedvesen aggódó félmondata, *elbújni szépen*, és a zenekarban felhangzó *vigyázz magadra* fordulat, vagyis a Férj dallama vezet át,

⁵⁰ Az idézett szöveg a Férj áriájának eleje és egyben szövegbeli kiszélesítés is a drámához képest.

⁵¹ Refrén és szekvenciaszerűen ismétlődő részlet. *C'est la guerre* zongorakivonat: 66-71.

⁵² Hubay Miklós: „Előszó a C'est la guerre-hez” In: U.ö. *Lélegzetvisszafolytva, Összegyűjtött drámák IV. kötet.* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.): 451-491. 455.

⁵³ A Nagy elődök példáiból elég csak a Carmenre és Delilára utalni.

valóságos pszichológiai mélységeket nyitva az ötödik jelenetbe. A csengetés nem a Házmesternét, hanem egy újabb férfit, a 3. Tisztet hozza. Megszólalása már nem olyan pattogó és katonás, ezt a funkciót a zenekar viszi tovább. Erőszakos közeledését a Feleség a függöny széthúzásával – mondván, hogy megfigyeli őt egy titokzatos gardedám – próbálja megakadályozni, és zeneileg valóban azonnali a reakció. A Vizavi stilizált gramofonzenéje megszólal. Szép példa ez a háttérben folyamatosan futó drámai időréteg jelenlétére, ami azonban bűvópatakként csak ritkán mutatkozik meg. A Vizavi aktivitása azonban folyamatos, mely ezekből az azonnali reakciókból érzékelhető. A színpadon zajló dialógusban a 3. Tiszt stratégiáról szóló dicsekvése alatt újra felhangzik a katonakórus félelmetes dallamtöredéke, majd a Feleség keserűen gúnyos, a sorstémára idézett kincstári optimizmust hazudó újságszlogenje: „a végső győzelem a küszöbön”⁵⁴ sem állítja meg a Tiszt ostromát. Végül a Feleség ledobja a 3. Tiszt aktatáskáját a negyedik emeletről, melynek zuhanását érzékletesen mutatja a zenekari anyag, s ennek hatására végre elrohan a zaklató, a Feleség Puccinit idéző ártatlan gúnyolódása közben.

Zene és dráma idejét tekintve annyiban szélesedik ki a zenei idő, amennyi szöveg nélküli zenei anyagot – 20 ütem – használ a zeneszerző a 3. Tiszt rohanását érzékeltetendő. Aprónak tekinthető változtatásokat hajt végre a szövegben Petrovics, ezek közül a legjelentősebbre példa:

1. Dráma

Feleség:

Lehet, hogy itt hagyta. Én nem néztem.

3. Tiszt:

(nyomában jön)

Feleség:

Itt van. Tessék.

2. Opera

Feleség:

Én nem láttam a maga táskáját.

3. Tiszt:

Nézzon csak körül.

Feleség:

Csakugyan itt van. Tessék.

⁵⁴ Petrovics Emil: *C'est la guerre*. Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 88.

Ezen kívül néhány rövid mondatot húz, illetve egy mondatot ír hozzá,⁵⁵ hogy jobban előkészítse az azután történeteket. Ezentúl dráma és zene együtt halad.

6. jelenet. Az opera egyik legfontosabb jelenete. A Szökevény lelkes dicsérete a Feleség *stratégiájáról*, a nő zenei idézetet hozó ironizálása, valamint a Szökevény viccelődése a Vizavi gramofonozásával,⁵⁶ az egymást féltő szavakon át feltoluló emlékek, tehát a drámai idő egymásra rétegzésével eljutnak az 1212. ütemben először megjelenő espressivóig.

6. kottapéllda: (1210. ütemtől.)

The musical score is for the 6th scene, starting at measure 1210. It is written for a voice (Tel.) and piano (p). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line includes the following lyrics: "Nem is tó - le." and "Hiába elhúzza a vállán a ruháját, nézi, hogy nem maradt-e nyoma a támaszainak." The piano accompaniment includes dynamic markings like "dim." and "poco rit." and a tempo change to "Andantino" at measure 1210. The score ends with a "ff" marking.

Ez is jelzi, hogy egyik részről kimondva, a Feleség részéről szövegében tartózkodóan, zenei anyagában azonban fűtötten, az emlékezésbe burkolva megjelenik a legnagyobb borzalmak között is a szerelem. A „magának csakugyan szép válla van”⁵⁷ espressivóján keresztül jutunk el a Feleség „nézze ezt a napsugarat itt közöttünk”⁵⁸ kezdetű ariozójához, mely a dúr⁵⁹ és a moll keveredésének

⁵⁵ A hozzáírt mondat: Hiába is áll oda ki az erkélyre.

⁵⁶ Szöveges és zenei idézet Lehár Ferenc: *A víg özvegy* című operettjének Hanna-Daniló kettőséből.

⁵⁷ Petrovics: *C'est la guerre*. Zongorakivonat. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 99.

⁵⁸ I.m.: 101.

⁵⁹ Az emelt alapú IV. fokkal még fényesebb a hangzás.

feszültségével dallamformálási, dinamikai és lelki emelkedettséget mutat. „[...] a Feleség és a Szökevény kettesben marad, szerelmi duett íve rajzolódik ki, s ragyogja be lézerfényként a szobát, a lelket, sőt egy pillanatra elfeledteti a szenvedő alanyokkal magát a kort is.[...] Ilyen duettet, amely megkapóan melodikus, mégsem elcsépett, s mégis magában hordja a színpad lüktetését, csak vérbeli drámaíró képes komponálni. Olyan drámaíró, aki a közönségnek ír. Mint egykor, a századfordulón [XIX.-XX.] a nagy időszerűek tették: Puccini és Richard Strauss.”⁶⁰

Mint az eddig is tapasztalható volt, akkor nyúl a drámai anyag kiszélesítésének eszközéhez Petrovics, amikor a zenei reflexió, a zenével kifejezhető érzelmi körülírás több szót, drámai alapanyagot igényel az eredetileg megírtaknál. Az érzelmek többszöri feltörésének hullámaint éljük itt át. „Petrovics szerelmi poézisében van valami csodálatos, valami alkonyi vonás, ahogyan a folyvást emelkedő dallami szekvenciák újból és újból aláhanyatlanak, hogy azután az érzelem erejével lendüljenek ismét a magasba... A szavak gyengéden keresgélnek egymást: ez már a nyugodt boldogság éterien tiszta hangja, az elgyötört ember heroikus boldogság-akarásának megdicsőülése.”⁶¹ Amint fentebb már utaltam rá, ez az a kép, ahol a második nagyobb mennyiségű hozzáírt szöveggel találkozunk. Lássuk az összehasonlítást a már megszokott rendszer szerint:

1.Dráma

Szökevény

Magának csakugyan szép válla van.

Feleség

Lám mit tesz a propaganda, maga is észrevette.

2.Opera

Szökevény

Magának csakugyan szép válla van.

Feleség

Lám mit tesz a propaganda, maga is észrevette.

Szökevény

Régen észrevettem már.

Feleség

De eddig nem mondta soha.

Szökevény

Azért hát most mondom.

⁶⁰ Batta András: „Ma is remekmű.” *Muzsika* XXXIV/4. (2001. április): 7-9. 8.

⁶¹ Pernye András: „C'est la guerre, Petrovics Emil operájának rádióbemutatójáról.” *Muzsika* IV/11. (1961. november): 19-22. 21.

Feleség

Maradjon csak szépen ott, ahol van.

Szőkevény

Ez a vadbarom egy perc alatt többre jutott, mint én öt év alatt.

Feleség

(csúfolódva dúdolni kezd)

Szőkevény

Most én vagyok a gyászvitéz, ugye?

Szőkevény

Nézzé ezt a napsugarat itt közöttünk, kíváncsi szemek éles pengéi villognak benne. Úgy fekszik itt a földön, mint a kard a régi szerelmesek közt. A legendában. Nem lehet átlépni.

Feleség

Nem is kell. Olyan szépen megvagyunk így, mintha semmi baj se lenne.

Szőkevény

Mint régen, amikor kezdtem feljární magukhoz, egy-egy sakkpartira, egy csésze teára...

Szőkevény

Ez a vadbarom egy perc alatt többre jutott, mint én öt év alatt.

Feleség

Na, na, na! Mondtam, hogy maradjon.

Szőkevény

Mint egy másik gyászvitéz? Azért se!

Feleség

Nézzé ezt a napsugarat itt közöttünk. Kíváncsi szemek éles pengéi villognak benne. Úgy fekszik itt közöttünk, mint régi szerelmesek között feküdt a kard, az éles, meztelen kard... Ezen nekünk nem szabad átlépünk.

Szőkevény

Úgyis vége lesz, mindennek vége. Akkor hát mindent szabad.

Feleség

Maradjon ott. Olyan szépen megvagyunk így, mintha semmi baj se lenne... Itt nálunk béke van, béke... Parancsol talán még egy csésze teát, uram?

Szőkevény

Így mondta akkor is, mikor először jöttem fel magukhoz... De régen volt, talán igaz se volt... Az volt a béke. A régi béke.

Feleség

Parancsol talán még egy csésze teát,
 uram. Emlékszik, ugye? Látja, ez a
 béke.

Szőkevény

És azt mondtam, hogy a háború nem
 fog elérni hozzánk. Emlékszik, ugye?

Feleség

És maga folyton azt mondogatta,
 hogy a háború úgysem érhet el
 hozzánk. Emlékszik? Én elhittem.

Feleség

A háború nem fog elérni hozzánk.
 Maga mondta, én elhittem. És most is
 elhiszem.

És megint a csengetés, az 1961-es rádióbeli és az 1962-es operaházi bemutató közönsége számára még élénken élő rákosista *csengőfrászt* idéző idegtépő csengetés töri ketté ezt a hangulatot.⁶² A szerelmi kettős az opera aranymetszésponjtján van, nyilván nem véletlenül. Drámai idő szempontjából ismét több réteget érzékelünk egymás fölött. Először is említhetjük a szövegi kiszélesítést, azon kívül zajlik a reális jelenet a színpadon és folyik az emlékezés a boldog békeidőkre, az ébredező szerelemre. A zenekarban felbukkannak az előző jelenetre utaló dallamemlékek, majd lassan elmaradnak, és már csak kettejük idő- és zenei síkja a fontos.

7. jelenet. Ez a jelenet, mondhatni a Házmesterné magánszáma, némi Feleség nyújtotta asszisztenciával. A Feleség öntudatlanul – talán ugyanazokat a félelmetes és mégis groteszk gondolatokat váltja ki a Házmesterné az emberekből – a Vizavi használta jellemábrázoló dallammal szól az asszonyhoz. A sirató dallam most a zenekarból szól. A fölött meséli férje és fiai haláltörténetét a Házmesterné, s kapcsolódik maga is a sirató dallamhoz. Közben szimatol a lakásban és prófétál: „Minden férfira rákerül a sor.”⁶³ Az 1395. ütemtől indul a sirató-téma megdicsőülése. Ritmikailag egyre sűrűbb, magasságában egyre fölfelé törőbb most ez a balladai fájdalom.

⁶² A maga nemében ez is tekinthető időjátéknak.

⁶³ Petrovics: *C'est la guerre* Zongorakivonat, (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 111.

7. kottapélda: (1394. ütemtől.)

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line (H. né) and piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a 'Jaj!' annotation. The piano accompaniment is marked 'ff' and features a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with another 'Jaj!' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a circled '1400' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with a 'Jaj!' and the piano accompaniment.

A színpadon zajló jelen idejű konverzáció ellenére ez a jelenet tipikus reflexió, visszaemlékezés, érzelmi megjelenítés, amiből a jelen keserősége táplálkozik. A drámához képest ez kiszélesítés, ami a zene sajátosságából fakadó és evidens. A cselekmény is újabb és újabb rövidebb távú drámai és egyben zenei emlékeket idéz. A teáscsészek ürügyén felrémlő, a katonák zenei és ritmikai anyagát idéző, illetve a kérlelhetetlen ritmikára ráhúzott szöveg, "A magyarok csak pezsgőfröccsöt,"⁶⁴ terület egyre sűríti a zenei utalásokat, azt az emlékrétegzési technikát, amire csak a zene képes a drámával szemben. A félelmet idéző, már harminckettedekbe sűrített témaváltozatokat is megtaláljuk a zenekarban. A Házmesterné saját groteszk dallamát magára véve hagyja el a jelenetet, ami még félelmetesebbé teszi, és sejtetni engedi a végkifejletet.

⁶⁴ I.m.: 122.

A Reihe használata itt is, mint az egész opera alatt, nagyon sajátosan petrovicsi. Ő maga így nyilatkozik erről: „[...] Van egy szériám. Megcsináltam egy pár változatát is, rákot és egyebeket... Egy zenei szakembernek nem kell sokat spekulálni, pár oldal után kitalálja... Ehhez azonban soha nem kötöttem magam mereven. Nem is tudom, mert mindig hallom, hogy merre kíváncsoznak a hangok és akkor aztán hiába van ott a széria...”⁶⁵ Ezt ugyan a *Bűn és bűnhődés*⁶⁶ ürügyén nyilatkozta, de mint a beszélgetésben többször is, párhuzamot von színpadi zenéinek írás-metódusa közé, gyakran utalva a *C'est la guerre-re*.

8. jelenet. A Szőkevény a Házmesterné siratódallamára lép ki a rejtekadó függöny mögül, ami szintén sejteni engedi a véget. Senki nem énekel, a Feleség áriájának témáját halljuk, mintegy zenekari közjátékként, a drámai hatást is fokozandó. Azt érzékeltetve ezzel, hogy az igazi érzelmek szinte kimondhatatlanok, csak belső monológként ráznak meg bennünket. A kimondott szavak szinte banálisak, a fokozás az énekelt légé emelkedésével is érzékelhető, amint a Feleség fő témáját intenzív legatóval pianissimóból fortissimóra erősödő dinamikával játsszák, és ezek fölött szövegbeli és dallambeli tökéletes unisonóban egyesül a két szerelmes. Sorsuk a rövid boldogság, zenei idejében mindössze két ütem. Igaz, hogy ez a darab egyetlen pontja, ahol a klasszikus értelemben vett duett-értelmezés szerint együtt énekelnek. Ám a szövegük azonos. Mindaddig az egymás utáni megszólalás eszközét, a kérdés-felelet rendszerét használta Petrovics.

9. jelenet. Az események érezhetően felgyorsultak. Már csak ha banálisan ütemszámban mérjük is a jeleneteket, úgy is határozottan érzékelhető. A 7. jelenet 205, a 8. jelenet már csak 64 ütem., a 9. jelenet pedig 96 ütem. Arányaiban ebben a tételben találjuk a leghosszabb zenekari közzenéket. A két főhősnek már szinte nincs mit mondania, amit kellett elmondtak, s a további szavak már nem valók semmire. A negatív képzeteket idéző dallamok sokasodnak. A Házmesterné gonosz bajkeverő párja is megjelenik a gramofontéma képében, segítségképpen addig is, amíg meg nem jönnek a katonák. Hosszan tart ez a gramofonos *haláltánc*, ami újra egy olyan XX. századi eszközbe fut bele, ami erőteljes, és ha csak egyetlen alkalommal használatos, úgy még jelentőségteljesebb. Ez az eszköz pedig az énekbeszéd. „[...]”

⁶⁵ Földes Imre: „Bemutató előtt”. *Muzsika*, XII./10. (1969. október): 1-5. 5.

⁶⁶ Petrovics harmadik operája.

ez a férfi itt lakik és **nincs bejelentve.**”⁶⁷ Nem is beszéd ez, inkább beleüvölti mindenki arcába a Házmesterné, mialatt csak a gramofontéma vonaglik, mindenki más kiürülve, lelkében halottan áll. Nagyon jól érzékelteti a szerző ezt az állapotot az öt ütem és egy negyed hosszúságban szólóhangként *sípoló* kétvonalas tartott e-vel. Mint amikor a haldoklónak megáll a szívverése, és a rákötött kórházi gép élesen és egyenes hangon sípolni kezd. Utolsó döfésként erre a szóló tartott hangra ráéneklie a Házmesterné egyetlen célját és reményét kifejező mondatát: „Minden férfire rákerül a sor.”⁶⁸

10. jelenet. A katonák előzenéjét halljuk, tehát tudhatjuk is, hogy mi fog történni. A szaggatott, szigorú zenekari anyag még jobban kiemeli a Férj és a Feleség zavart, akadozó konverzációját. A Házmesterné azonban már összeszedte magát, és az előző, *schprechgesang*⁶⁹-ba csapó mondatát már nyugodt hangokon képes megismételni. A katonákat kísérő pattogó téma és a sorsmotívum *pianissimo*, töredékes változata fölött a Férj kísérletet tesz a Szökevény megmentésére. Itt találunk egy mennyiségileg nem túl jelentős szövegi kiszélesítést:

1. Dráma

1. Tiszt

Igaz ez?

Férj

Nem igaz. Csak most jöhetett fel,

Ahogy így elnézem őket... Világos...

Valószínűleg a feleségem szeretője.

2. Opera

1. Tiszt

Igaz ez?

Férj

Nem igaz

1. Tiszt

Akkor hogy került ide?

Férj

Én nem tudom. Én nem ismerem.

1. Tiszt

Akkor talán a nagyságos asszonytól
kérünk véleményt

Feleség

⁶⁷ Az idézett mondat vastagon szedett része a próza. Zongorakivonat. 133-134.

⁶⁸ Petrovics: *C'est la guerre* Zongorakivonat, (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 134.

⁶⁹ Énekbeszéd.

Ez az ember...

Férj

A feleségem úgy látszik azt akarja mondani... és ahogy így elnézem őket, világos, ez az ember a feleségem szeretője.

Pszichológiailag is a lélek mély rétegeire utalva a „vigyázz magadra” áriarészlet dallamára mondja ki a katonák szemszögéből a felmentésre alkalmas, a Feleség számára pedig súlyosan vádló szavakat: „ez az ember a feleségem szeretője.” Ez a drámai és zenei szerkesztés Petrovics nagy ereje. Kevesen tudták ezt a fajta szövés technikát, amikor szöges ellentétben álló jelentéseket egyesít, amiből hatalmas feszültség és nagy drámai erő születik. A csel működni látszik, ám a bulldog természetű Házmesterné nem adja fel könnyen, és végül rátalál a corpus delictire, az eldugott katona-felszerelésre, és ezzel romba dönti a kétségbeesett próbálkozást.

Zeneileg azonban nem volt mindez ilyen egyértelmű, Petrovics gondoskodott arról, hogy a sejtések és rossz előérzetek feszültsége működésbe lépjen. Amikor felhangzik a zenekarban saját áriarészlete, mely a „hiába süt odakint a nap, én azt nem láthatom” szöveg dallama, már biztos, hogy a történet rosszra fordul. Amikor a Házmesterné megjelenik a katonaruhákkal a kezében, és megszólalásának zenei előjátéka a sirató dallam fortissimo változata, és újra a kvázi próza eszközével belesikoltja a dermedt csendbe: „Zubbony, derékszój, pisztoly!”, már tudjuk, hogy mindennek vége. Az opera harmadik jelenetéből következik idézet: „Egy kis sétakocsikázás semmi esetre sem fog megártani a reumádnak.” Sorjáznak az idézett zenei-és drámai mondatok. A Feleség dúdoló témája, most a zenekarban szól az 1. jelenetből.

11. jelenet. Folytatódik a zenei visszacsatolás. Most a Házmesterné idéz saját magától. Először a sirató dallamot, mindjárt a bevezető jelenetből, majd az „Ez az asszonyok sorsa, tetszik látni.” kezdetű részt a 7. jelenetből idézi ide a szerző, és nem véletlenül. A dallamra akkor az volt a szöveg: „Nekem nem jött vissza az uram.” Most már a Feleséghez sem jön vissza az övé, és ez borzongató és cinizmus is egyben.

12. jelenet. A 3. Tiszt felcsattanására válaszként újabb emlékező és emlékeztető töredék: a „pezsgőfröccsöt” szöveg- és dallamidézete. Amint látható, a jelenetek tovább zsugorodnak. A szereplőkhöz kötődő témák, a történet megfelelő pillanataiban újra felbukkannak, és elénk idézik a történet meghatározó pillanatait. Így alakul ki a hídforma is, amit a *Kékszakállúnál* is tapasztalhattunk. A siratódallam mellett egy újabb elem, ami bartóki örökségnek tekinthető a darabban.

13. jelenet. A központi cselekmény ezzel a képpel zárul. A 3. Tiszt bizalmaskodó mondatait az utcáról felhallatszók kettős sortűz akasztja meg. A Feleség végérvényesen egyedül marad. A színpadon van még, de már nem szólal meg, már nincs mit mondani. Helyette a zenekarban jelenik meg az ő fő témája, az a bizonyos dúdoló-téma az 1. jelenetből. A békeidőkre való emlékezés, amikor a közelmúlt borzalmait még nem történtek meg. Szól tehát a Feleség témája, amely mostanra a zenekarban hatalmassá fokozott dallamáradattal mintha elmosná a 3. Tiszt magabiztos közhelyeit. A Feleség figurája is és zenei jellemzése is átszellemül, szinte felmagasztosul. S amíg amaz öntelten egyre inkább otthon érzi magát a lakásban, a nő toscái elszánással leveti magát az erkélyről. A Tisztnek a Feleséget kereső szavaihoz Petrovics itt is hozzáír két rövid mondatot, s ezt azért teszi, hogy a drámai végkifejletet kicsit késleltetni tudja. A Tiszt primitív reakciója után már halljuk is a kerettörténet már ismert bevezető hangjait.

Keretjáték: függöny előtt. Breuer János szavaival élve:”[...] az epilógussá formált introdukció”⁷⁰ van már csak hátra. A Vizavit és a Ház mesternét jellemző hangsort, a sorsmotívumot, az asszony a capella álságos mondatait és a Vizavi bosszankodását az „elszalasztott” fogás fölött, a gramofontéma koronákkal nyújtott töredékét és az abból kibomló sorstémának fortississimóba hajszoló haláltáncát halljuk. Drámai hatásában szinte a pokolra jutásának pillanatához hasonlíthatnám. A tragédia teljes.

Petrovics op. 11-es számú műve és első operája a *C'est la guerre*. Ennek ellenére nagyon tudatosan készült rá, konkrét elképzelésekkel. „Én olyan operát akarok írni, amelynek már a szövege is különbözik minden eddigi operától... – És nagy felkészültséggel kezdte fejtegetni, hogy a huszadik században minden jelentős

⁷⁰ Breuer János: „Petrovics Emil: C'est la guerre.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 415-435. 435.

opera szerzője valamelyik jelentős drámaíróval szövetkezett. És hogy a huszadik században nem lehet többé operát szokványos librettókra alapozni. Párosával citálta a neveket: Sztravinszkij és Ramuz, Honegger és Claudel, Bartók és Balázs Béla, pláne Bartók és Lengyel Menyhért...⁷¹ Petrovics megérezte, hogy hogyan lehet átkomponált operát írni úgy, hogy a cselekmény és reflexió elválhasson egymástól mégis, és az áriaszerű dallamosság is megmaradjon. Tudta, hogy hogyan írjon 12 fokú rendszerben úgy, hogy az énekelhetőség megmaradjon, és a tonalitás is tartható legyen. Megtalálta az egyensúlyt a hétköznapi, az emelkedett, sőt mi több a vulgáris között oly módon, hogy szinte fel sem tűnik, milyen szokatlan a szóhasználat, annyira szervesen és drámaian ötvözi az elemeket. „De nekem látni, hogy másutt otthon lebzsel a férfi, meg dugdossák a vécébe, spájzba.”⁷² A terjedelmet – hogy a mű egyfelvonásos – a XX. század trendjébe emeli, a szövegválasztás igényességének felmutatásával, így besorolható a *Literaturoper* vonulatába is. Az elemzés során bemutatott szövegbeli változtatást nem érzem meghatározónak, inkább azt mondhatnánk, hogy csak ráerősített bizonyos pontokon a drámai alanyra, ahol a zenei időnek szüksége volt rá. Ezen kívül szépen együttmozog drámai és zenei idő. Minden lehetséges pillanatot megragad arra, hogy a zene eszközével minél gazdagabb időrétegzést, vagyis a drámai idő cselekményes-háttérselekményes és érzelmi-reflexiós rétegeit érzékeltesse a hallgatóval. A zenének sokkal több eszköz áll rendelkezésére az ilyen finom, ám egyidejű utalásokra, mint a prózának. Ezt a folyamatot és technikát példaszerűen nyomon követhetjük ebben a műben. Tehát mondhatjuk, hogy a bartóki úton indult, de az opera műfajában korszakalkotót és egyénit tett az asztalra Petrovics.

Pernye Andrással, Batta Andrással, Breuer Jánossal, és Földes Imrével megfogalmazhatjuk újra, hogy a *C'est la guerre* 1961-es Rádióbeli és az Operaház 1962. március 11-i bemutatójával megszületett a XX. századi magyar opera. A korabeli polémiaival kapcsolatban pedig – hogy van-e még a műfajnak a modern korban létjogosultsága – később így beszélt Breuer Jánosnak Petrovics: „Én nem azért írtam operát és nem azért írok most is operát, mert életképesnek tartom a műfajt, hanem, mert nagyon szeretem. Gyermekkorom óta sokat jártam operába, és

⁷¹ Hubay Miklós: *Lélegzetvisszafolytva. Összegyűjtött drámák IV. kötet.* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.): 451-490. 453.

⁷² Petrovics Emil: *C'est la guerre.* Zongorakivonat, (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 7. jelenet, Házmesterné, 110.

számomra a színház varázsa mindig jelent valamit, különösen a zenés színpadé és az operaszínpadé. Tehát nem úgy jutottam el az operairáshoz, hogy megfontoltam: vajon életképes-e ez a műfaj, hanem egyszerűen vágyat éreztem arra, hogy operát írjak, mivel szeretem.”⁷³

3.3. Madarász Iván: *Utolsó keringő*, a megtalált dráma

Ezzel elérkeztünk a XX. századi magyar zeneszerzők drámai-idő- és zenei-idő-kezelésének utolsó, általam elemzendő variációjához, Madarász Iván és Görgey Gábor művéhez. Ez a változat szintén egy még eddig elő nem fordult viszonyt mutat be dráma és zenedráma között. Először is – bár első látásra lényegtelennek tűnhet, azonban mégsem az – meg kell említeni, hogy Madarásznak ifjúkori és meghatározó élménye volt az egyfelvonásos drámából készült TV-játék.

Több évtizede már, hogy megismertem az operám librettójának alapjául szolgáló színművet, Görgey Gábor *Délutáni tea* című egyfelvonásosát. A »találkozás« revelatív élmény volt számomra. A mű megrendítő drámaisága mély nyomot hagyott bennem, sőt katartikus hatása az idő múlásával – mint az igazi műalkotásoké – nem gyengült, hanem erősödött, gazdagodott. Az elhatározás, hogy operát írok a színdarabból az első pillanattól fogva élt bennem, s a belső készítés és a »külső« megrendelés 1999-ben összekapcsolódhatott.⁷⁴

Az idézetből is kiderül, hogy a dráma jóval az opera előtt, pontosan 1964-ben született. Tehát a zeneszerző visszanyúl egy már néhány évtizede létező, ám mégis kortárs színdarabhoz, és a mindenkori aktualitás okán – hiszen a darabban felmerülő érzelmek, problémák, megoldatlanságok és megoldhatatlanságok mindig foglalkoztatni fogják az emberiséget – tökéletes alapnak tekintette a drámát egy opera megírásához.

⁷³ Breuer János: „Petrovics Emil: C’est la guerre.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979.), 415-435. 419-420.

⁷⁴ Madarász Iván: „A zeneszerző az operáról.” In: P-Art Kft. (szerk.), Madarász Iván: *Utolsó keringő* c. operájának a Magyar Állami Operaházban, a mű ősbemutatója alkalmából kiadott műsorfüzete, (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): 1.

Itt tehát egy már létező, prózában, nem verses formában megírt egyfelvonásos színdarab a libretto, illetve annak csekély mértékben átalakított változata. A később elősorolt példák megmutatják és magyarázzák is a változtatásokat, melyek egy-két kivételtől eltekintve nem lényegi, inkább praktikus változtatások.

Görgey Gáborral folytatott beszélgetésem során – aki regényei és versei mellett elsősorban drámáiról, ezen belül is abszurd drámáiról ismert – arra voltam kíváncsi, miért tartotta megzenésítésre alkalmasnak a darabot, illetve annak tartottát. Görgey szerint drámái általában nagyon cselekményesek és karakterizálók, ez az egyetlen darab, mely „lírainak mondható, és ezért leginkább alkalmas lehet a megzenésítésre. Egyedi abból a szempontból is, hogy voltaképpen egy nagy belső monológ, egy *monolog interieur*, melyhez már-már abszurdisztikus dialógusok kapcsolódnak.”⁷⁵ A szerző ezeket nem is dialógusnak, hanem inkább *párhuzamos monológoknak* nevezi. Az emberi kapcsolatok megoldatlanságát, az önzést, a látszaterzelmeket vagy az érzelmek hiányát tehát nem sziporkázó, indulatos konfliktusos dialógusokban tárja elénk, hanem egy sokkal fájdalmasabb formában, az egymás mellett elbeszélés formájában. Meg se halljuk egymást, mindenki a saját monomániáival foglalkozik. A látszatkapcsolatok, a látszattörődés, a látszaterzelmek foglyai vagyunk.

Görgey még egy szimbolikus kvázi főszereplőről beszél: „Az élet bonyolultságát, nehézségét, küzdelmességét szimbolizálja a csak nagy nehézségek árán, és recsegve-ropogva nyitható ajtó. Az élet nehézségeinek szimbóluma, a hatalmas, túldimenzionált ajtó, s az ajtón való átjutással folytatott küzdelem hivatott jelezni szeretteink elvesztésének lelki nehézségeit is. Ezzel szemben a szép, a nyugodt, az elfogadó, a megváltó halált szimbolizálja az ajtó váratlanul puha kinyílása az Asszony halálakor. A »mors bona, nihil aliud«⁷⁶ állapotát, a küzdelmes, és talán boldogtalan élet után”⁷⁷

A zeneszerzővel folytatott beszélgetés alapján világossá vált, hogy Madarászt a kezdet kezdetén a dráma különleges időkezelése ragadta meg, az a mód, ahogy a

⁷⁵ Görgey Gáborral folytatott beszélgetés. 2012. június 21..

⁷⁶ A latin mondás eredeti formája: sors bona, nihil aliud, a szövegben az író által átköltött változat található.

⁷⁷ Görgey Gáborral folytatott beszélgetés. 2012. június 21.

történet színpadi ideje, a színpad mögött zajló idő, valamint annak különleges szakaszossága felépül a dráma folyamán. Ahogy a dialógusok tulajdonképpen „párhuzamos monológokká”⁷⁸ válnak. Az egy délután alatt, valójában azonban egy fél élet alatt lejátszódó események során megismerkedünk a szereplőkkel, illetve azok monomániáival. A dráma szereplői: az Asszony, a Férj, a Férfi és a Szakácsnő. Az ajtó azonban, bár egy objektum csupán, mégis majdhogynem főszereplővé válik, ahogy ezt Görgey Gábor is megerősítette beszélgetésünk során. Hiszen az ajtónyitást minden esetben megkomponált zenei anyag kíséri. Madarász szerint még egy *főszereplője* van a darabnak, maga a keringő-dallam. Valóban sokszor felbukkan, bűvópatakként végigkíséri az egész darabot. Erről így ír a már többször idézett műsorfüzetben: „A dallam keresése szimbolikus, hiszen mindannyian keressük életünk »saját dallamát«, s ez a keresés a zeneszerző számára bizonyosan még többet jelent. Ezt a dallamot nem kitalálni kell, hanem rálelni, mint a női főszereplő, aki halálában, megbékélve ismer rá.”⁷⁹

3.3.1. Elemzés a drámai idő és a zenei idő szemszögéből

Tekintsünk rá a drámai és a zenei időszerkezetre. Az opera mindössze két helyen tér el szerkezetében az eredeti darabtól. Az előzenében és az intermezzóban. Előzene. Úgy viselkedik, mint egy rendes nyitány, melyben az Asszony vívódó dallamainak kínlódo töredékeit, az ajtónyitás idegfeesztő témáját és az ominózus keringő-témát megmutatja a szerző. Időben tehát megmutatkozik egy nem túlságosan jelentős, de mégis markáns különbség zenei és prózai időváltozat között.

I. jelenet. A zenei időbeli kiszélesítés folytatásával indul az első jelenet. Az Asszony megszólalása előtt a keringő dallam töredékeit is felhasználó 14 ütemes bevezetőrészt – ami értelemszerűen kiszélesítés a drámához képest –, követi a hozzáírt, a librettó számára az alábbi szövegre komponált rövid jelenet:

⁷⁸ Madarász Iván szóhasználata. Érdekeség, hogy mindkét szerző ugyanazt a megjelölést használja az adott szituációra.

⁷⁹ Madarász Iván: „A zeneszerző az operáról.” In: P-Art Kft.(szerk.) Madarász Iván: *Utolsó keringő* című operájának a Magyar Állami Operaházban a mű ősbemutatója alkalmából kiadott műsorfüzete. (Budapest: Magyar Állami Operaház): 1.

Mindig. Mindig ez a régi keringő, mindig ez a régi keringő. Nem tudok szabadulni tőle az utóbbi időben. Eszembe se jutott azelőtt. Nem tudom, hol szedtem fel. Mikor hallottam. Nagyon régen lehetett. A középső részt el is felejtettem. Hogy is van? Mm----- (dúdol). Nem tudom tovább és nem tudok szabadulni tőle. Észre sem veszem és máris dúdoló. Unalmas vagy! Hess keringő! Unalmas vagy! Mm--- (dúdol).⁸⁰

A drámához képest tehát az opera egy 78 + 88 ütemnyi – előzene + I. jelenet – kiszélesítéssel indul. Találunk itt még valami jellegzetességet, ami a drámai idő és a zenei idő lehetőség szerinti összeolvadásának a szándékát mutatja.

8. kottapéllda: (I. jelenet, G előtt 3-tól.)

The musical score for the 8th example shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked "quasi recit." and includes the lyrics: "lot - tam. Nagyon régen lehetett. A középső részt el is felejtettem." The piano accompaniment features a percussive rhythm marked "Perc." and "(simile)".

A hangmagasságot és a megközelítő ritmikát ugyan megadja a szerző, de nem kottázza végig a szöveg fölötti sort, a zenei előírás ezúttal: quasi recitativo, amivel a szövegszerűséget hangsúlyozza, amit meglehetősen szigorú drámai idő szerinti zenei időhűség követ.

II. jelenet. A dráma kezdő képe, az Asszony és a Szakácsnő jelenete tökéletesen követi az eredeti szöveget. A zene ritmusa szinte kesztyűként rásimul a szöveg ritmusára. A Szakácsnő fásult, monoton hangszerelését a nagytriolák, és kevés kivételtől eltekintve a terclépésre szorítkozó, takarékos energiafelhasználást érzékeltető dallamvezetés, valamint a zseniális nagy színésznő, Tábori Nóra Tv-játékbeli szövegmondásának dallama határozta meg. Madarász Iván elbeszélésére hivatkozva írom ezt, aki vallja, hogy a darab drámaisága, érdekessége mellett a Tv-játékban közreműködő színészek is hozzátettek valamit – Madarással szólva – a megtalált dallamhoz. A dallamvezetés is követi a prózai megszólalás amplitúdó-rendszerét. Haragos felcsattanásnál: „Hányszor mondtam magának, hogy ne

⁸⁰ Madarász Iván: *Utolsó keringő*. Zongorakivonat. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): 6-9.

mondjon ozsonnyát.”⁸¹, a fentről indított, lefelé zuhanó dallamot a szöveg pontos ritmikája követi, még dallamrendszerében is a prózai megszólalást mintázva, és a komponálás folyamán ugyanígy történik ez a továbbiakban is.

9. kottapélda: (II. jelenet, A-tól 4 ütem.)

The musical score is for the 9th example, measures 4 to 7 of the second act. It features three staves: a vocal staff (SZ.), a piano staff (A.), and a grand staff (A.). The vocal staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The grand staff has a treble and bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ASSZONY: f' (Allegretto). The time signature is 2/4. The lyrics are: 'Hányszor mondtam magá - nak, Hozzam az o - zsony - nyát ? [10]'. The vocal part starts with a rest, then enters in measure 4 with the lyrics 'Hányszor mondtam magá - nak, Hozzam az o - zsony - nyát ? [10]'. The piano part starts with a rest, then enters in measure 4 with the lyrics 'Hozzam az o - zsony - nyát ? [10]'. The grand staff part starts with a rest, then enters in measure 4 with the lyrics 'Hozzam az o - zsony - nyát ? [10]'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Madarász így fogalmazott a beszélgetés során:” Fontos, hogy a darabban erős karakterek legyenek. Az nagyon segíti a zenei megfogalmazást.”⁸² Ezt az alkotói elképzelést nyomon követhetjük az egész műben. Minden figura egyéni zenei és ritmikai karaktert kap.

III. jelenet. A Férj éles és nyújtott ritmusokkal, staccatós nyolcadokkal és tenütós negyedekkel zakatol, vagyis követi a szöveg ritmusát és szinte nem tér el a beszélt szöveg idejétől.

⁸¹ Madarász Iván: *Utolsó keringő*. Zongorakivonat. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): 9-10.

⁸² Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés: 2012. augusztus 13.

10. kottapéllda: (III. jelenet A előtt 8 ütem.)

III. jelenet (Asszony; Férj, Szakácsnő)

$\text{♩} = \text{cca } 140$

FÉRJ:

I- gen, ma is kemé-nyen kel-lett küz - denem, hogy a

ASSZONY: *mp*

Hát

fel - szí-nen tart-has - sam magam.

ASSZONY: *mp*

Pi-hend ki magad drá - gám. Mind-járt itt lesz a te-a.

Az Asszony ezzel szemben szinkópákkal, kis- és nagytriolákkal és tartott hangokkal simogat és nyugtat. „A jellegzetes ritmika, az ütemváltások, a hangsúlyozás kiemelése, megmutatása a magyar nyelv, a magyar beszéd ritmusa, a tőhangsúly miatt fontos.”⁸³ Igaz, hogy ez az opera nem verses alapra íródott, a szövegkezelés fontossága miatt mégis idézem Kodálynak egy lejegyzett előadásbeli szavait, a magyar szöveg – magyar zene, a magyar szöveg – bécsi klasszikus lejtés közti különbségről, illetve a magyar – magyar megoldás megteremtéséről:

„Már Arany János megmondta, hogy jambusra vagy trocheusra nem lehet magyar dallamot írni, mert ha megzenésítjük, idegen dallamok jönnek ki belőle, hacsak nem járunk el erőszakkal, hogy a jambust ignoráljuk, akár

⁸³ Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés: 2012. augusztus 13.

Egressy a *Szózatnál*, ami ritmikai torzszülöttet ad. [...] ha a magyar nyelv sokáig táncol a fején, megeshetik, hogy elfelejt a lábán járni, és én azt tartom, hogy vigyáznunk kell ezzel a nevetéssel, nehogy végképp megássuk vele a nyelv sírját. Én a magyar nyelvnek másfajta barátokat kívánok, olyanokat, akiknek a lelkén legalább egyszer átment az a harangzúgás, amely a magyar nyelvben a *Halotti beszéd*től Adyig folytonos.”⁸⁴

Görgey Gábor azt mondta a szöveg-zene viszonyáról: „Prózára nehezebb zenét írni, mint versre, mert nincs lüktetése. A forma – ezúttal a próza – azonban ihlető forrás. Egyfelől kötöttség, másfelől ihlető forrás. A zenei forma megtalálására ösztönöz, nem csábít a szimpla hömpölygésre.”⁸⁵ Itt tehát leheletnyi véleménykülönbséget állapíthatunk meg Petroviccsal, aki pedig szabadabban érezte magát a prózára történő zeneírás esetében, ámbar Görgey is „ihlető forrásnak” tekinti azt. Ám a két szerző nem egyazon mű alkotója, tehát a véleménykülönbség zavart nem okoz.

A duett, ami a kezdetekben szimpla felelgetés, bár csak az Asszony részéről érzékelhető a másikra figyelés halvány gesztusa, egy idő után megváltozik. Látszólag klasszikus operai duetté teljesedik, azonban ez csak a felszín. A konverzációnak szinte semmi köze nincsen egy valódi beszélgetéshez. Mindenki csak magára figyel, csak a saját mondanivalóját hajtogatja vég nélkül. Madarász Iván szerint: „Az igazi dialógus olyan, hogy amíg a másik beszél, számomra tilos arra gondolni, hogy én mit fogok mondani. Vagyis figyelni kell a másik mondandójára.”⁸⁶ Itt azonban rövid idő alatt kialakul az egymás mellett elbeszélés tipikus helyzete.

Egészen speciális, fordított az időkezelés is. Itt az önidő, a reflexió az alapvetés. Ezt töri meg néhányszor, és csak nagyon rövid időre a valóságos idő, a konverzáció valóságos ideje, ami aztán, a szöveg pszichológiája által vezetve párhuzamos önidővé, párhuzamos reflexióvá válik. Mindkét szereplő megkapja a rá jellemző zenei időbeosztást. Az Asszony hatnyolcadban, a Férj szigorú kétnegyedben énekel.

A párhuzamos reflexió alatt a szöveghűség úgy változik, hogy a Férj a dráma mondatait használja, de – nyilván a zenei forma megkövetelte határok miatt – úgy válogat a meglévő mondatokból, ahogy a ritmika, az ütemszám, dallamvezetés és

⁸⁴ Kodály Zoltán: „Vallomás.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés II. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.): 487-492.*

⁸⁵ Görgey Gáborral folytatott beszélgetés, 2012. június 21.

⁸⁶ Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés, 2012. augusztus 13.

más zeneszerzői kritériumok megkívánják. Madarász szerint: „Az együtténeklést a zenei logika, annak a bizonyos szakasznak a zenei megépülése teremti meg.”⁸⁷

11. kottapélda: (III. jelenet, TY előtt 1. ütemtől.)

The musical score is for a scene from an opera, specifically the third act, starting from the first measure before the character TY appears. It consists of three systems of music, each with a vocal line (A. for Alto, F. for Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Hungarian.

System 1:

A. fi - gyelj csak. El - é - nek - lem
 F. Min - den e - rőt össze - szed - ni. Min - den e - rőt össze -

System 2:

A. a - med - dig tu dom, a kő - ze - pé - re nem em - lék -
 F. szed - ni. Min - den e - rőt össze - szed - ni. Mor - zsákkal nem e - lé - ged - ni.

System 3:

A. szem. A Va - ta - hogy így:
 F. Mor - zsákkal nem e - lé - ged - ni meg.

IV. jelenet. A Férj távoztása után – amikor is még nem tudjuk, hogy az ajtón kilépve az életből is távozik – az Asszony visszazuhan a gondolati szférába, az önidőbe, ami alatt, a színpalak mögött évek suhannak el. Ez a rövid, 23 ütemnyi, többnyire a szereplők sztereotipikus megszólalásaiból összerakott jelenet nagyon jellemző az egymás mellett elbeszélő, egymást meg nem halló drámai szerkezetre.

⁸⁷ Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés. 2012. augusztus 13.

V. jelenet. Az Asszony visszaemlékezései, dallamkeresése során a múlt is mint újabb idősík kapcsolódik a drámai idősíkok rétegeihez. A zenei idő ritkán szakad csak el a drámai szöveg prózai idejétől. Teszi ezt leginkább a keringődallam szöveg nélküli próbálgatásainál, ami az V. jelenet végén, a félig megtalált dallamrészlet fortissimo mámorában teljeseedik ki.

12. kottapélda: (V. jelenet, O előtt 2. ütemtől.)

The musical score for Example 12 is presented in three systems. Each system contains a vocal line (labeled 'A.') and a piano accompaniment (labeled 'P.'). The vocal line consists of three staves, each with a single note 'A' on a half note. The piano accompaniment consists of two staves, each with a complex rhythmic pattern. The score is in G major and 4/4 time. The vocal part starts with a whole note 'A' on a half note, followed by a half note 'A' on a half note. The piano part starts with a half note 'A' on a half note, followed by a half note 'A' on a half note. The piano part has a 'rit.' marking above the first staff. The vocal part has a 'P.' marking above the third staff.

A VI. jelenet a szörnyű kijózanodás. Mintha bazilikai harangzúgást hallanánk, ami fölött szárazon koppannak a nagyon szikár szavak:

Asszony: Mi az? Szakácsnő: Gyászruha.

Asszony: Nekem? Szakácsnő: Igen

Asszony: Ki halt meg? Szakácsnő: Hát a nagyságos úr.

Asszony: igen, persze, hiszen elment. Az előbb elment.

Tudtam, csak valahogy kiment a fejemből.⁸⁸

A szövegkezelés egyik jellemző változatáról kell még szólni. Ez pedig a mondatrészek cseréje. Elég jellegzetes gyakorlat az operán belül. Oka pedig két dologban rejlik. Egyrészt a mondatvégi, az utolsó szóban vagy a magasabb hangban hallható záró hangzó szerencsésebben szól, ha kerekesebb avagy mélyebb. Vagyis o, á, a vagy ú. Tehát, ha értelmileg felcserélhető a két mondatrész, úgy a szebb hangzás érdekében megtörténik.

Dráma: Most ne emészd magad ezzel. Pihenj le.

Opera: Pihenj le kérlek, ne emészd magad!

Dráma: Állni kell a sarat, nem szabad elgyengülni,

Opera: Állni kell a sarat, elgyengülni nem szabad,

Ebből a két példából tisztán látszik, hogy úgy nyúltak bele a drámába, hogy az nem sérült, és a zenei, énekesi megformálhatóság is problémamentessé vált. Görgey szerint az ilyen típusú változtatás még pozitív is lehet, hiszen: „A zeneszerző az apróbb változtatásokkal mintegy bevonja a zene világába, vagyis a maga világába a drámát.”⁸⁹

A VII. jelenetben az áriában újra tapasztaljuk, hogy a zene tökéletesen követi a szöveg ritmusát. Az éles, nyújtott ritmusokat, a szinkópát és a tizenhatod füzéreket tökéletes osztásban láthatjuk. A fájdalom, a korholó bánat, a visszafordíthatatlan véglegessége fölötti gyász korbácsolódik fel egy sirató dallammá.⁹⁰ Az áriavégi balladai sirató az egyetlen szövegen túli idő, ami a sok apró képlet után szükséges is volt. Úgy zenei, mint énekesi szempontból.

⁸⁸ Madarász Iván: *Utolsó keringő*. Zongorakivonat. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): 37-38.

⁸⁹ Görgey Gáborral folytatott beszélgetés. 2012. június 21.

⁹⁰ A siratódallam végigvonulni látszik. Bartók és Petrovics után most az *Utolsó keringőben* is.

A VIII. jelenettel elérkeztünk a darabnak ahhoz a pontjához, ami a zenei időbeli nagyobb kiszélesítés, a darabbeli kettő közül. Mivel a gyászzene kétszer hangzik el – szinte azonos zenei anyaggal,⁹¹ először a Férj, majd a Férfi elvesztése után – és a keringő mint további főszereplő valódi teret kell hogy kapjon, így logikusnak látszik, hogy egy *Intermezzót* iktat be a szerző, az operának ezen a pontján. A báli forgatag kezdetben ugyan valóságosnak tűnik, de aztán a keringőt az úgynevezett könnyűzene fogalomkörébe tartozó, a többi között swingre és boogie-woogie-ra emlékeztető vad, monoton ritmusképletek váltják fel.

„Több rétegben zajlik a zenei folyamat. Egymástól kvázi független dallamcsírák láncolata burjánzik folyondárként egymás alatt és fölött. Az egyes szólamokban kialakuló motívumláncok hosszúsága különböző, így monoton, imamalomszerű ismétlődésük során mindig más és más a dallamtöredékek találkozása. Az önmagukban konvencionális motívumdarabkák így különös, víziószerű, absztrakt jazz-szövetet eredményeznek.”⁹² Itt is nyomon követhetjük az idősíkokkal való játékot. Az egymás alá és fölé helyezett töredékek, ahogy a szerző is mondja, szinte megkomponált esetlegességgel, időjátékkal adják az újabb és újabb struktúrákat. A zenei időbeli bővítményben tehát – hiszen a tétel maga kiszélesítésnek minősül a drámához való viszonyításban – felfoghatjuk a stílus- és dallamtöredékek egymásra helyezését tömörítésképpen, hiszen ezzel a technikával ugyanannyi idő alatt többet tud elmondani a szerző, és még izgalmasabbá is teszi zenei szempontból ezt a táncjelenetet. Drámai síkon is időjátékról van szó, hiszen az Asszony visszaemlékezése ez a pontja a darabnak, tehát ebben az értelemben is új idősík nyílik. A kettő fedhetné is egymást, de dimenziójában a zenei megfogalmazás lényegesen nagyobb teret enged, mint a drámai.

A jelenet második szakaszában az ajtó-motívum uralkodik. Először halkan, szinte észrevétlenül lopózik a zenei anyagba. Majd egyre erősebben, egyre határozottabban szól, végül az alatta lüktető tánczenét elnyomva egyedül marad. „Az ajtó mint halálszimbólum végigvonul az egész zenedrámán. Aki ezen kilép, a nemlétbe érkezik. Az ajtó-motívum minden más zenei anyagot eluraló jellege a halál mindent magába fogadó, mindent eltörlő voltát jelképezi. Ebben az értelemben a középkori haláltánc-allegória XXI. századi zenei megfogalmazása ez a jelenet.”⁹³

⁹¹ VI. és XV. jelenet

⁹² Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés 2012. augusztus 13.

⁹³ Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés idézete. 2012. augusztus 13.

Zeneileg is és látványban is ez az opera csúcspontja. Madarász így fogalmazza meg ennek a területnek a formai felépítését: „A kétszer lejátszódó gyászzene szinte ugyanaz, a zenei felsoroló jelleg érzékletes, de a két *halotti* jelenetet nem lehetett egymásra tenni. A két architektonikus pillért össze kell kötni – megállítva az időt – a balett-vízióval.”⁹⁴ Eddig tartott az első érzelmi crescendo.

IX. jelenet. Újra recseg-ropog az ajtózene, az „Itt az ozsonnya. / Már megint hogy beszél”⁹⁵ dialógussal újraindulni látszik az élet. Jönnek a sztereotípiák, a IV. jelenetnek egy valamelyest kibővített változata ez.

X. jelenet. A drámai, úgynevezett ajtó-téma után a librettó és a zenei idő megint követi az eredeti drámai jelenetsort. Egy-egy szó kerül csak húzásra, és újra találkozunk a felcserélt mondatrészekkel, most is a már fent említett okok miatt.⁹⁶ A dráma és a zene idejének speciálisan használt eszközrendszere az is, hogy az egyedül maradt Asszony motyogó, rebbenő visszaemlékezése recitativósszerűen, vagy inkább effektív beszédsszerűen szól. A hangmagasságot megadja, a ritmusra ugyan utal, de mégiscsak szabadságot enged a szerző az énekes számára, és ezzel visszacsengeti az én fülemben is élő emlékét annak a csodálatos Darvas Lilinek,⁹⁷ akinek játéka és prózai hangszerelése szintén hatással volt Madarászra. Az ő szaggatott, kicsit levegős, jellegzetes beszédmodorát is hallom a jelenet 17-19-ig, majd a 96-106-ig terjedő ütemében.

⁹⁴ I.h.

⁹⁵ Madarász Iván: *Utolsó keringő*, Zongorakivonat. (Budapest: Magyar Állami Operaház): 43.

⁹⁶ I.m.

⁹⁷ Darvas Lili (1902-1974) Színésznő. Játzott a Magyar Színházban, a Vígszínházban, Max Reinhardt bécsi és berlini színházában. Molnár Ferenc felesége lesz. 1939-ben emigrálnak Amerikába. 1944-től játszik a Broadwayn, és filmes karriert is épít. Néha-néha hazajár. Emlékezetes itthoni filmjei: Makk Károly: Szerelem, és az aktualitás: Egy óra három arc című tévéjáték, melyben Görgy Gábor: Délutáni tea című egyfelvonásosában az Asszony szerepét alakítja. Érdekesség: a film kísérőzenéjét Petrovics Emil írta.

13. kottapélda: (X. jelenet, O előtt 1 ütemtől.)

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (A) and a piano accompaniment. The lyrics are in Hungarian.

System 1: The vocal line starts with a box containing the letter 'O'. The lyrics are "emlékszem, igen, emlékszem" and "Amikor megcsókoltam a puha talpát". The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a "poco decresc." marking.

System 2: The vocal line has a box containing the letter 'P'. The lyrics are "tej és hintőpor íze volt." and "Ma is érzem mindig az ízét." The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a "Meno mosso" marking.

System 3: The vocal line has a box containing the letter 'Q'. The lyrics are "Tej és hintőpor." and "És még valami." The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a "rit." marking.

System 4: The vocal line starts with a box containing the letter 'Q'. The lyrics are "Nem tudom pontosan, micsoda." and "Még valami." The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a "pp" marking.

Csak nagyon rövid, néhány ütemes közzenéket találunk ebben a jelenetben is. Egyébként folyamatos a meglehetősen sűrű ritmikájú énekszólam.

XI. jelenet. Az ajtó-témának egy izgatott ritmikájú variációja után a Szakácsnő egyetlen felfokozottabb jelenetét látjuk. Ritmikájában és hangterjedelmében is kilép a rá jellemző tartományból. 190-es metrumban és egy oktáv hangterjedelemben énekel. Ezt az eszközt használja a szerző arra, hogy az Asszony által régen várt fiának érkezését bejelentse. Ezáltal megérezzük az izgalom fokát.

XII. jelenet. Az Asszony és a Férfi jelenete. Az előző jelenet izgalmi fokán kezdődik a duett. A 47. ütemig beszélhetünk dialógusról. Onnan indul az egymás mellett elbeszélő, reflexiós időnek tekinthető terület. A tempó gyors marad, de a szólamok ritmikája mégis elválk egymástól. Az Asszony a tempón belül egyre hosszabb hangokat, félhangot, nagytriolát, míg a Férfi egyre rövidebb hangokat, nyolcadokat, de túlnyomórészt tizenhatodokat énekel. Tehát egyre inkább nyílik a ritmikai olló. A Férfi szólamában azt tapasztaljuk, hogy apja nyomdokain haladva csak a munkájával és csak magával foglalkozik, tehát zenei ritmusában is hasonlóan zakatol, és egyetlen lelki, reflexiós pillanatot sem szentel az anyjának.

A ritmikát azért emelem ki, mert ez a sűrűség szinte a prózai beszéd idejét és ritmusát követi. Tehát erről a szakaszcól el lehet mondani, hogy a drámai és zenei idő összehasonlításában, annak vulgáris értelmében, ebben az esetben rendkívül közel áll egymáshoz a két változat. Annál is inkább, mert ugyan csak 26 ütem erejéig teszi a zeneszerző a két önidő-síkot egymásra, azaz énekelteti egy időben a szereplőket, és bár az Asszony visszarévedő tartott hangjai nyújtanák a zenei időt a drámaihoz képest, mivel azonban az említett tartott hangokat a Férfi elszánt zakatolása fölé helyezte a szerző, így nem hogy szélesítésről, inkább időszűkítésről, tömörítésről beszélhetünk, az egyidejű konverzáció miatt, illetve végső esetben is legfeljebb kiegyenlítetttségről.

XIII. jelenet. A Már megszokott kvázi átvezető rész két nagyobb ívű tétel között. Pár mondatos dialógus, Asszony és Szakácsnő között, melynek recitatívó jellegénél fogva azonos a drámai, illetve zenei ideje.

A XIV. jelenet megint csak az Asszony áriája. A lehető legszorosabb a drámai- és zenei idő közötti azonosság. Egészen annyira, amennyire ezt az énekelt, ám a beszéd normális tempóját tartani képes zene lehetővé teszi, hiszen a tempó gyors, de a hangok közötti lépések, ugrások nagyok. Ezzel jelezve a felzaklatott lelkiállapotot.

14. kottapélda: (XIV. jelenet, A előtt 6. ütemtől.)

XIV. jelenet (Asszony)

♩. = cca 110

ASSZONY:

Biz-to-san meg fog hűl - ni. Úgy nem tud - nak

ma-gukra vigyázni. Az em-ber-nek mindig a sar - ká - ban kell jár - ni - a,

A csapongó és cselekvő, sűrűbb ritmikájú részeket – „Biztosan meg fog hűlni./ Úgy nem tudnak magukra vigyázni./ Az embernek mindig a sarkában kell járnia./ [...] Mindjárt kész leszek ezzel a sállal.”⁹⁸ – váltogatják a kicsit baljóslatú, elnyújtott, a fiú egészségeért aggódó részek. Ezek a visszaemlékezés pillanatai is, vagyis reflexiók, tehát értelemszerűen kiszélesítés: „Jön egy kis szél, és máris kész a meghülés.”⁹⁹ Ahol is a *szél* szó majdnem négy ütemen át tart, és ez kétszer is megismétlődik. Valahogy a túlvilág fuvallatát érezni itt. Majd a zenekar tartott akkordja fölötti *Liberó elcsöndesedő* motyogással¹⁰⁰ zárul a kép.

A XV. jelenet a Madarász által architektonikus pillérnek nevezett szerkezet második eleme, másik lába, a második, úgynevezett haláljelenet, amit az előző képtől egy két-három másodperces, színpadi jelenetében kifeszített, mozdulatlan csend, kvázi generál pause választ el. Visszatérnek a VI. jelenetből már ismert harangzúgás effektusok, ugyanúgy kopognak a konverzáció rövid, száraz megállapításai. Egyetlen szó marad ki a VI. jelenetből már ismert szövegből. A fájdalom erősödését jelzi talán a szövegváltoztatást előidéző triolás vonszolódás.

⁹⁸ Madarász Iván: *Utolsó keringő*, Zongorakivonat, (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): 65-67-

⁹⁹ I.m. 67.

¹⁰⁰ Lásd: X. jelenet vége.

VI. jelenet: tudtam, csak valahogy kiment a fejemből.

XV. jelenet: tudtam, csak kiment a fejemből.

XVI. jelenet. Az ária felépítése kísértetiesen hasonlít a Férjet elsirató áriára. Ritmikája, – bár a triola használata itt is feltűnően gyakori –, mégis nagyon hasonló. A befejezés is megegyezik, újra halljuk a balladai jajgatást, a sirató dallamot.

15. kottapélda: (XVI. Jelenet, G után 2. ütemtől.)

15. kottapélda: (XVI. Jelenet, G után 2. ütemtől.)

A. (d) Istenem add, hogy eszembe jusszon. Csak egyetlen egyszer. A A A A

molto allargando

(Hjó. Döngetik. Szakassz be.)

75

A XVII. jelenet megrázóan mutatja be az élethől kivonuló, a hallás, a látás ingerei előtt egyre inkább bezáródó, már csak saját lelke rezdüléseit felfogni képes Asszonyt. A sok koronás akkord, mely a hiába való megfeszülő figyelmet, a külvilágot felfogni akarást érzékelteti, jól ábrázolja az Asszony állapotát.

A XVIII. jelenet újra a keringő dallamtöredékekkel indul. Az Asszony látomásos áriája, még egy utolsó zenei fellángolás, nagy ugrásokkal, melyek a kapkodó kétségbeesést rajzolják, és a sikolyszerű, kétvonalas fisz-eken, g-ken, a-kon és b-ken, tizenhatod repetíciós kromatikameneteken érzékelteti a szerző az elragadtatást, a fölfelé, a madarak után, az elsőáldozás boldogsága után, a megfelelni

vágyás örök eszméje utáni vágyakozást. A tulajdonképpeni elvágást ebből a világból. A „Kész vagyok, mehetünk, ah.....”¹⁰¹ szavakkal és az ária csúcshangjának, a kétvonalas b-nek kiéneklésével átlép egy másik dimenzióba.

16. kottapélda: (XVIII. jelenet, P előtt 1. ütemtől.)

System 1: *P* *ff*
 Rögön jö-vök. Oly iz-ga-tott vagyok. Most vagyok el-ső ál-do-zó.

System 2: *fff*
 Sosem voltam ennyi-re iz-gatott. I-gen, a-pa kész vagyok. Jaj. Csak a fátyol van hát-ra
 [Az ajtó puhán, hangtalanul kinyílik]

System 3: *p*
 kész va-gyok, me-he-tünk. A _____

Ennek a jelenetnek utolsó négy oldalán szépen fonódik össze a vízió recitativója és a keringő dallama. E kettő egyre halkabb, és a nagyobb hangközökkel építkező keringőtéma egyre rövidebb idézésével megérkezik a szinte meditációs kisszekund lépésekben is alig mozgó tartott hangokhoz. Mint egy zen szerzetesének.

¹⁰¹ I.m. 87.

Az opera és egyben a dráma utolsó pillanatait záró instrukció: „Az ajtó puhán, hangtalanul kinyílik”¹⁰²

Ez a halálba zsongató 19 ütem arra engedne következtetni, hogy egy újabb kiszélesítéssel állunk szemben, de a prózai előadást záró színészi játék, az életből kivonulás érzékeltetése körülbelül ugyanennyi időt igényel. Tehát mondhatjuk, hogy a zeneszerző figyelembe vette ezt az időigényt és zenei segítő kezet nyújt a szituáció megértéséhez, megérzéséhez. Az első jelenet töredékes keringődallamától eljutottunk tehát az utolsó jelenet töredékes keringődallamához. Madarász ezzel mintegy keretbe foglalta az egész darabot, az egész életet. Karakteres, időkezelésében is nagyon konzekvens jelenetsorokat látunk a műben. „[...] az opera zenéje zárt egységekre, kvázi tételekre tagolódik. Ezek a jól elkülönülő szakaszok rajzolják ki a zenedráma összefüggő nagy ívét.”¹⁰³

Minthogy énekeltam az Asszony szerepét, saját tapasztalatom alapján is megállapíthatom, hogy Madarásznak kifejezett ambíciója volt a szöveg természetes ritmusának követése. Így elmondható, hogy egy-két speciális területet kivéve, – előzene, I. jelenet, intermezzo, siratótéma – az opera az idő szempontjából meglepő pontossággal követi Görgey drámáját. Minthogy a fentebb említett apró szinonima, és mondatrész-cserélő korrekciókon kívül a történet semmilyen korrekciót nem szenved, sem szereplő-, sem cselekményelhagyás, illetve -változtatás nem történt a művön belül, így mondhatjuk – tekintetbe véve a prózai és az énekelt deklamáció közötti evidensnek tekinthető különbséget –, hogy a drámai idő és a zenei idő párhuzamosságának ritka példáját tapasztalhatjuk ebben az operában.

¹⁰² I.m. 87.

¹⁰³ Ránki András: „Az operáról.” In: Gyenge Enikő (szerk.) Madarász Iván: *Utolsó keringő* (Budapest: Hungaroton, 2009.) CD kísérő füzet. 7-8. 7.

4. EZEN FOLYAMATOK ÉNEKHANGRA GYAKOROLT HATÁSA

Mint az operaelemzések során, úgy az énekesi feladatok változása során is be kell mutatni a kiinduló helyzetet, vagyis a romantikus magyar opera állította nehézségeket és esetleges könnyebbségeket a későbbi változás viszonyítási alapjaként.

Tekintsük át először a *Bánk bán* Melindájára jellemző énekesi feladatokat. Mint azt az opera elemzésében említettem, Erkel – különösen a női szólamokat – a bel canto szabályai és hatása alatt írta¹. A XIX. századi énekes hangzás ideálja a bel cantóból táplálkozó hajlékony, virtuóz, az ideálisan vezetett dallamokat általában nagy legató ernyője alá simító formálás volt. Gondoljunk Melinda áriájára. Énekesi szempontból ideálisan építkezik. Eltekintve a bevezető rész kétszeri nekirugaszkodásától, a tulajdonképpeni ária a 39. ütemben indul.² Az énekszólam kényelmes kezdő dallamvonallal a periódus első felében egy nótát jár be, a második felében már egy oktávot és egy kvártot, majd mindkét priódusfél második részében megnyugtatja a dallamot, ezáltal az énekesnek is lehetőséget nyújt a fokozatos hangtechnikai építkezésre. A következő, 47. ütemben induló³ újabb nyolc ütemben a dallamképlet nagyon hasonló, csak a ritmust változtatja, azt is csak finoman, egy kisnyújtott ritmust beleépítve, díszítésszerű harmincketted mozgással, ami egy újabb finom technikai feladat. A harmadik nekirugaszkodással egy moduláció segítségével feljebb kapaszkodik, már eléri a kétvonalas *b''* hangot, melyet összeköt az eddig legvirtuózabb ritmikai képlettel, a harmincketteddel variált kisnyújtott ritmussal.

Azért írtam le ilyen részletesen az ária kezdetét, hogy érzékeltetni tudjam azt a zeneszerzői figyelmet, ahogy Erkel óvó szeretettel építi fel az áriát –, nem feledve természetesen a zeneszerzői szempontokat – ez esetben kedvenc énekesnőjének, Hollóssy Kornéliának, minden lehetőséget megteremt a személyes diadalhoz. Már előzőleg tapasztalhatta a művésznő tehetségét és a közönségre gyakorolt hatását, s az ő kedvéért átírta a *Hunyadi* Gara Máriájának részleteit. „Gara Máriának eladdig

¹ Lásd erről a disszertáció X. oldalán.

² „Melinda áriája.” In: (Tallián Tibor és Dolinszky Miklós közr.): *Erkel: Bánk bán kritikai kiadás II. kötet.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.), 349-361. 356.

³ I.m. 357.

elhalványodó és elmosódó szerepe ő általa nyert igazi fényt és zománczot. 1847-ben neki, meg a fuvolás Dopplernak [...] írta Erkel betétül a második duettet »Mily égi bűbáj, mily pillanat« amelyben a fuvola és ez ének vetélkedésében a legszebb színjátékban tündöklék a koloratura.”⁴ Jól látható itt az a gyakorlat, amelyről disszertációm során már említést tettem, miszerint egy-egy énekes technikai tudása, tehetsége befolyással volt a kor zeneszerzőire, s ezáltal a művek formájára, szerkezeti felépítésére is. Követve tovább az áriában rejlő nehézségeket és feladatokat, az eddig elért csúcsmagasságok, az *f*, '' *a*, '' *b*, '' még legátóval elérendő, az újabb magasságok, a *h*, '' a háromvonalas *d*''' már staccato, ami a koloratúrszopránok számára könnyebb feladat. Tehát először megkapja a lehetőséget az építkezésre, arra, hogy egy arpeggiószerű akkordfelbontással indítva a magas hangokat kvázi belője magának, mielőtt az ária koronája, a 76. ütemben⁵ énekelt tartott piano *c*, ''' amit szépen énekelni valóban nem könnyű feladat, kellő felkészülés után elénekelhessen. Minden valószínűség szerint nem volt ez ennyire spekulatív processzus, mint ezek után tűnhet, ám a tudat alatt működő szokásmechanizmusok, a megszokott dallamszerkesztés, a jól bevált és szeretett énekesi megoldások vezethették Erkel a zeneszerzői, dallamformálási invenciók mellett éppen úgy, mint kortársait.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a szólam nagyon hajlékony, virtuóz és kihasználja a hangterjedelem adta lehetőségeket. Nem feszíti az extremitásig, de az együttesektől indulva, – hol a háromvonalas oktávba is át-átcsúsztatva piano staccatokat énekeltet Melindával – a második felvonásbeli áriáig, melyben nagy ívű legátókat, és piano tartott magasságokat követel az énekesnőtől, valamint a Tisza-parti jelenet magas fokú virtuozitásáig összetett, fölényes technikai tudást, a *hangszer* minden vonatkozásbeli birtoklását feltételezi. Ami ezen kívül kifejezett nehézséget okoz –, különösen érvényes ez az úgynevezett *ósváltozatra* – a prozódia teljes figyelmen kívül hagyása. Abban az időben ugyanis nem volt szempont.

Erkel olyan szerepeket írt énekeseinek, amelyek egy klasszikusan jól képzett énekes számára örömmel énekelhetőek, nem könnyű, de a tradicionális énekiskolán nevelkedett énekes számára természetes módon teljesíthető feladatot jelentenek.

⁴ Dr. Fabó Bertalan: „Erkel színpadi ábrázolói.” In: U.ö.(szerk.): *Erkel Ferenc emlékkönyv*. (Budapest: Pátria Irodalmi Vállalat, 1910.), 173-190. 174.

⁵ „Melinda áriája.” In: (Tallán Tibor és Dolinszky Miklós közr.): *Erkel: Bánk bán kritikai kiadás II. kötet*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.), 349-361. 361.

A *Kékszakállú* Juditjának prozódiai problémákkal nem kell küzdenie. A magyar nyelv hangsúlyrendszerének megfelelően vezeti a szólamot Bartók. A szerepet áttanulmányozva – mint fentebb már jeleztem, ez az általam elemzett operák közül az egyetlen, melyet nem énekeltem – azt kell mondanom, hogy bár a hangok egymásutániságát, a hangterjedelmet vagy a virtuozitást tekintve a mű nem állít különös nehézséget az énekművészek elé, bizonyos szempontból azonban nagyon is nagy feladat.

A darab teljes hosszára jellemző dialogizáló stílus bizony nagyon nehezé teszi, hogy hangilag, egy dallamív megformálásában, sőt a figura lelki, kifejezésbeli karakterében egységeset és magas színvonalút nyújtson az énekes. Nincs idő és lehetőség a technika és a zenei ívek, a szerkezet felfuttatására, a romantikára jellemző építkezésre. Judit szerepét általában mezzoszopránok, ritkább esetben nagyon biztos és szép színű középlágéval rendelkező drámai szopránok éneklék. Ez a kvázi dilemma azért léphet föl, mert a szerep nagy része a mezzo számára komfortos kiterjedésben íródott, ám egy énekesi értelemben teljesen előkészítetlen háromvonalas fortissimo *c'''*-vel indít, a 75. ziffer előtt 6 ütemmel,⁶ az egyébként is fontos, a hídforma arany metszésén lévő 5. kép. Ez egy szoprán számára könnyebb feladat, az ő esetében viszont a középhangok majoritása, azok maximális minőségű megszólaltatása lehet a nagyobb kihívás. Minden énekes tudja, hogy a legnehezebb szerepek azok, ahol nincs igazi ária, vagy azok, ahol van ugyan ária, de sok idő eltelik két színpadi megszólalás között és nincs idő a színpadhoz *melegedni*.

Minden pillanatban százszázalékos lelki, intellektuális és technikai koncentrációt igényel a mű. Az egymásra figyelés, az egymástól átvett félmondatok koherenciája, az együtt, egymásból építkezés fegyelme rendkívül fontos. Valódi duetthelyzet szinte nem is jön létre. Az egész mű során huszonhárom ütem mindössze, ahol egyszerre szól a két hang. Az 5. képben még csak alig érintik egymást,⁷ a 7. képben négyszer kettő, egyszer egy és háromszor három ütemet találunk,⁸ ahol egymás csengésére, rezonanciájára is tud építeni a két énekes. Tehát megállapíthatjuk, hogy több szempontból, bár Bartóknál egyelőre szelíden, de változásnak indult énektechnikailag is a XX. századi magyar opera.

⁶ Bartók: *A Kékszakállú herceg vára*. (New York: Universal Edition, é.n.): 43.

⁷ I.m. 86. ziffer után 7. és 9. ütem.

⁸ I.m. 128. ziffer előtt 3. ütem, 129. ziffer után 8. ütem, 131. ziffer előtt 5. ütem, 131. ziffer után 3. ütem, 132. ziffer előtt 3. ütem, 133. ziffer után 4., 8. és 12. ütem.

Petrovics *C'est la guerre*-jében a Feleség számára nincsenek énektechnikailag nehezen megoldható feladatok, azonban a szerepnek vannak nehézségei. Éppen a XX. századi témából, a társalgási jellegből adódóak ezek. Törekedni kell a nagyon természetes éneklési módra, és természetesen mégis minden hangot meg kell formálni technikailag. A konverzáció bizonyos pontjai szinte beszédszerűséget követelnek –, nem is kimondottan a kotta, inkább a szituáció⁹ – az érzelmileg felfokozott pillanatokban pedig az énekhang teljes rezonanciáját, fényét, volumenét szükséges használni. E két technikai feladat váltogatásában rejlik a szerep nehézsége. Itt a színpadi játék, az empatikus készség, a kevés eszközzel sokat kifejezni tudás nagy hangsúlyt kap. Petrovics mindazonáltal híres volt az énekesbarát szólamkezelésről, s arról, hogy mert dallamot írni.

Madarász Iván főszereplő figurája *Utolsó keringő* című operájában már sokkal nehezebb feladat. Az Asszony és mind a négy szereplő egy rendkívül sűrű, ritmikailag és harmóniailag is nagyon szövevényes, metrumrendszerében gyakran változó zenei alapra vagy inkább zenei alapba van beágyazva. A tonalitás és atonalitás határmezsgyéjén járó darabban –, ami gyakrabban tonális, mint nem – a mindenkori hangmagasság, a műre jellemző egyedi dallamrendszer elsajátítása is komoly feladat. Madarász rengeteg hanggal dolgozik. Minden nagyon intenzív a műben. Hatalmas dinamikai hullámzással kell az énekesnek megküzdenie. Nagyon élvezetes végigmenni az általa kijelölt úton, ám mivel az egyórás művet végigéneklí az Asszony, fizikailag is és pszichikailag is nagyon megterhelő. Énekes szempontból technikailag és lelki értelemben is a darab csúcsának tekinthető a XVIII. jelenet, az Asszony utolsó áriája, egyben a mű utolsó jelenete. Rengeteg apró ritmusképlettel, melyek akkor hatnak, ha pontosan szólaltatja meg az énekes, és csapongó, az izgatottságot tükröző hangközugrásokkal festi a lelkiállapotot, a szituációt.¹⁰ Két hullámban emelkedik kitartóan a dallamfűzés. Egyre sűrűbb repetitív technikával, s a tizenhatodok és harminckettedek rendszerében minden hangra szövegszótagot írva, a kétvonalas oktáv csúcsán, *a''*-kon és *b''*-ken repetáltat, és tartott *h''*-n feszül ki fortissimóban a jelenetnek ez a része.¹¹ Az énekesnek nemcsak a hangszépség, a hangki kifejezés feladatát kell megoldania ilyen extrém körülmények között, hanem

⁹ Petrovics Emil: *C'est la guerre. Zongorakivonat*. (Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.): 51. ziffer előtt 4. ütem, 51. ziffer után 3. ütem.

¹⁰ Madarász Iván: *Utolsó keringő. Zongorakivonat*. (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.): XVIII. jelenet, F betű.

¹¹ I.m. M-től Q-ig.

törekednie kell a szöveg érthetőségére is. Tisztában vagyok vele, hogy erre mindig törekedni kell, de minél jobban feszegeti a szerző a megvalósíthatóság határait, annál nagyobb technikai feladat elé állítja az énekest. Madarász sokkal hangszerszerűbben kezeli az énekhangot, mint kortársainak nagy része, ezáltal hatalmas intenzitásra és koncentrációra ösztönzi az énekest.

Ha általánosságban fogalmazzuk meg a technikai feladatrendszer, akkor elsődlegesen hozzá kell szoktatni a hangszalagmozgató izmokat a szokatlan hangközök laza megformálásához. A tritonusz, a különböző szűkített, bővített hangközök, az oktávterjedelmet meghaladó nagy ugrások – eltekintve egyes Mozart-áriák nagy ugrásaitól – a klasszikus repertoáron nevelkedett énekes torok számára új feladatot jelentenek. Tanárként ezért is tartom fontosnak, hogy egy énekes, már a tanulmányai alatt szokjon hozzá a kortárs feladatokhoz is, hogy technikailag fölkészülten, zenei ízlésében nyitottan viszonyuljon ehhez a zenei korszakhoz. A prózamondást, a kiabálás hangi pozícióját is el kell sajátítani, hiszen gyakran előfordul, mint dramaturgiai színezés, a fokozás egy eleme ezekben a művekben. Bizonyos hangeffektusok létrehozását, sírást, morgást, sikítást úgy kikeverni, hogy se a hangszál, se az azt mozgató izomrendszer ne sérüljön. A levegő, a támasz, az extra lazítási processzus, a nagyon gyors gégemozgatás, és kiemelten a belső hallás fejlesztése mind elkerülhetetlen akkor, ha az ember komolyan és komoly minőségben szándékozik előadójává válni ennek a zenei korszaknak.

A felkészült énektechnika és esetleg a kiemelkedően jó, vagy az abszolút hallás birtokosai, mint a hazai XX. századi repertoárt előadó énekművészek közül Sziklai Erika vagy Csengeri Adrienne evidenssé tette számunkra, követőik számára, hogy csak a mű minősége számít, s a befektetett munka mindig megtérül, mert a komoly munka eredményeképpen mindig feltárul a szépség, legyen az klasszikus vagy kortárs muzsika.

5. ÖSSZEGZÉS

Operai és színészi pályám során sokféle korból származó és sokféle irányzat szerint született művet énekeltem, játszottam. A tapasztalatok sokasodásával együttjárt bizonyos folyamatoknak, tendenciáknak a felismerése.

Saját tapasztalatom vezetett rá, hogyan változnak a drámai idő és a zenei idő kezelésével kapcsolatos összefüggések. Minél több kortárs művet énekeltem, és ez alatt most elsősorban az operákat értem, annál világosabbá vált az operák szövegválasztásának, az alpművek szerkezetének, tematikájának, hosszúságának és igényességének változása. A barokk, a klasszikus és a romantikus operák szövege, témája, szerkezete feltűnően eltért XX. századi műfajtársainak tulajdonságaitól. Érzékeltem ezt az egyre közelítő tendenciát, mely az eredeti szövegidő és a zenei idő között formálódott. Egészen szárazon a következőképpen lehet bemutatni, hogy hogyan változott az alpműből készült librettó az idők folyamán; hogyan működött a harmonika-effektus a XIX. századi librettóírásnál; és hogyan tűnt szinte teljes mértékben el a XX. századi operák librettójának megalkotása közben.

Első fokozat: A négy-öt felvonásos drámai alpműből, a harmonika-effektus elvei szerint megszületik a nem feltétlenül magas irodalmi színvonalú, a pre-forma szabályainak magát alávétő librettó, melynek időkezeléséhez a zeneszerző kénytelen alkalmazkodni, bár a drámai folyamatokat is maga alá kényszeríti a színpadi, színházi szokásjog.

Második fokozat: Szintén terjedelmes alpműből indul a librettista, de már jó költő vagy író, így még mindig a harmonika-effektus módszereivel, s a dráma erőteljes megcsönkítésével, de már irodalmi színvonalon szól a librettó.

Harmadik fokozat: Eredetileg operalibrettónak szánt irodalmi mű, amelynek drámai színvonala még nem elég erőteljes, a zene nélkül még nem önállóan nem.

Negyedik fokozat: Eredeti, librettónak készült drámai mű, mely azonban önmagában is megáll színpadi lábán, irodalmi értéke is magas.

Ötödik fokozat: Eredetileg drámának írt, magas nivójú, már saját jogon sikeres mű, mely egy az egyben, változtatás nélkül librettónak is alkalmas.

Hatodik fokozat: Nagy terjedelmű, magas irodalmi színvonalú mű, melynek mindössze egy jelenetét emeli operalibrettóvá a szerző, s azt vizsgálja több szemszögből.

Tehát a túlságosan bőséges drámai időtől halad a drámai és zenei időmegfelelés felé, majd szinte magába fordulva már nem beszélhetünk egalitásról sem, hiszen csak egyetlen drámaszegmens többszöri, pszichológiai feldolgozásához érkezünk. Vagyis nagyon megváltozott az operaszerzők drámakezelésének gyakorlata, s az az igényesség, amivel a szöveghez közelítenek. Ki lehet talán mondani, hogy egy intellektuális váltásról van szó. Nem elégszenek meg a zenei tökéletességre való törekvéssel, hanem már alapanyagot is ennek az értékrendnek mentén választanak. Mindenesetre ezt a törekvést vélem fölfedezni a XX. századi operalibrettók tanulmányozása alapján, s tartottam érdekesnek annyira a témát, hogy komolyabban foglalkozzam az okok kibontásával. Kitekintettem röviden a mindenkori társadalmi folyamatok befolyásoló erejének hatásaira, a néző dramaturgiájára.

Ami az énekhangra, egy XX. századi operaszerep megtanulási technikáira vonatkozik, már a kezdetektől nyilvánvaló volt számomra, hogy egy ilyen műhöz másként nyúl az ember. Más megközelítéssel, más technikával, más skálarenddel készül. A szöveg fontosságának növekedése is nyilvánvalóvá vált, s meg kellett tanulni a sprechgesang, a különféle deklamációs technikák gyors váltogatásának módszerét. És egyáltalán, meg kellett tanulni a nyitottságot, művészi, technikai, színpadi és intellektuális értelemben egyaránt. Ezek az élmények, s a kortárs zenéhez való kifejezett vonzódásom inspirált értekezésem megírására.

6. BIBLIOGRÁFIA

Bartók Béla: *A Kékszakállú herceg vára. Zongorakivonat.* New York: Universal Edition, é.n.

———: "A népzene jelentősége az újkori zeneszerzésben." In: Tallián Tibor (közr.) *Bartók Béla írásai/I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 148-157.

Batta András: "Ma is remekmű. Petrovics Emil: C'est la guerre." *Muzsika* XXXIV/14, (2001. április): 7-9.

———: *Opera.* Budapest: Vince Kiadó, 2006.

Bernstein, Leonard: "A zenei fonológia." In: U.ö: *A megválaszolatlan kérdés.* Budapest: Gondolat, 1974. 11-53.

———: "A huszadik századi válság." In: U.ö. *A megválaszolatlan kérdés.* Budapest: Gondolat, 1974. 235-285.

Blum Tamás: "Vázlatok az opera zenedramaturgiájához." *Muzsika* XXXVI/2, (1993. február): 20-31.

Breuer János: "C'est la guerre." In: Várnai Péter: *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 415-435.

Cage, John: „Satie védelmében.” In: U.ö: *A csend. Válogatott írások.* Pécs: Jelenkor, é.n. 25-31.

Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen”. 2. Band: 503-509, „Das Musikdrama als symphonische Oper”. 7. Band: 443-457. „Zur Dramaturgie der Literaturoper”. 8. Band. In: Hermann Danuser (szerk.): *Gesammelte Schriften.* Regensburg: Lager-Lager Verlag, 2001.

Dalos Anna: "A "Harmincasok" és az új zenei fordulat." In: *Magyar Zene, Zenetudományi Folyóirat.* 49/3 (2011. március): 340-351.

Darvas Lili: *Egy óra három arc.* www.port.hu/egy_oraharom_arc/pls/fi/films.film_page?i_film_id=38558

Dolinszky Miklós: *Egy ismeretlen opera – Erkel: Bánk bán* www.mr3_bartok.hu/content/view/5940/38/

———: „Bevezetés.” In: Tallián Tibor, Dolinszky Miklós (közr.): *Erkel Ferenc: Bánk bán. Kritikai kiadás.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009. VIII-LVIII.

- Erkel Ferenc: *Bánk bán. Kritikai kiadás.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.
- Eötvös Péter: *Három nővér.* Lyon – Opera de Lyon, 1998. március 13.
- Fodor Géza: *Zene és dráma.* Budapest: Magvető, 1974.
- Földes Imre: „Bemutató előtt”. *Muzsika* XII/10 (1969. október): 1-5.
- Fabó Bertalan: „Erkel színpadi ábrázolói”. In: U.ö: *Erkel Ferenc: Émlékkönyv* Budapest: Pátria Irodalmi Vállalat, 1910. 173-190.
- Görgey Gáborral folytatott beszélgetés 2012.június 21.
- Grabócz Márta: „Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában”. *Zenetudományi Dolgozatok.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983. 67-77.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő.* Budapest: Gondolat, 1989.
- Hubay Miklós: „C’est la guerre”. In: U. ö: *Lélegzetvisszafolytva. Összegyűjtött drámák IV. kötet.* Budapest: Elektra Kiadóház, 2006. 451-490.
- Kárpáti János: „Arnold Schönberg: Mózes és Áron”. In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 123-166.
- Katona József: *Bánk bán* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956.
- Kroó György: *Bartók Béla színpadi művei* Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Kodály Zoltán: „Vallomás”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés. 2. kötet. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982. 487-492.
- Kodály Zoltán: „Bartók Béla operája, a Kékszakállú herceg vára”. In: Ujfalussy József: *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1958. 172-176.
- Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetek.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Madarász Iván: *Utolsó keringő. Zongorakivonat.* Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003.
- _____: „A zeneszerző az operáról”. In: P-Art Kft. (szerk.): *Az Utolsó keringő* című operának a Magyar Állami Operaházban a mű ősbemutatója alkalmából kiadott műsorfüzete. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2003. 1.
- Madarász Ivánnal folytatott beszélgetés 2012. augusztus 13.
- Magyar Nagylexikon.* Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1998.
- Marinis, de Marco: *A néző dramaturgiája.*
http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html1-13.

Molnár Antal: „Bartók operája: A Kékszakállú herceg vára”. In: Ujfalussy József: *Bartók breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1958. 176-178.

Mosonyi Mihály: „Erkel Ferenc Bánk bánja”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes: *Zenatudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. 9-15.

Négyessy László: „Erkel Ferenc operaszövegei mint drámai művek”. In: Fabó Bertalan: *Erkel Ferenc emlékkönyv*. Budapest: Pátria Irodalmi Vállalat, 1910. 227-237.

Pándi Marianne: „Maurice Ravel: Pásztoróra”. In: Várnai Péter: *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 43-63.

Pernye András: „C'est la guerre, Petrovics Emil rádióbemutatójáról”. *Muzsika* IV/11 (1961. november): 19-22.

_____: „A drámai idő”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes: *Az opera történetéből. Zenatudományi Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. 253-268.

_____: „Korunk operája”. *Muzsika* V/2 (1962. február): 7-9.

Petrovics Emil: *C'est la guerre*, Zongorakivonat. Budapest: Szerzői Jogvédő Hivatal, 1961.

_____: *Önarckép álarc nélkül 1930-1966*. Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.

Ránki András: „Az operáról”. In: Gyenge Enikő (szerk.): Madarász Iván: *Utolsó keringő* CD-kísérőfüzet. Budapest: Hungaroton, 2009. 7.

Rozov, Viktor – Tovsztogonov, Georgij: „Dialógus a színházról”. In: Ungvári Tamás: *A dráma művészete ma*. Budapest: Gondolat, 1974. 586-597.

Stockhausen, Karlheinz: „Wie die Zeit vergeht”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Information über serielle Musik. Die Reihe*. Wien-Zürich-London: Universal Edition, é.n. 13-42.

Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich: Atlantis Verlag, 1957.

Szabolcsi Bence: *Bartók Béla élete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

Tallián Tibor: „Új magyar opera, korszak- és típusvázlat”. In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1980*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1980. 345-364.

_____: „Claude Debussy: Pelléas és Mélisand”. In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 13-42.

Ungvári Tamás: *A dráma művészete ma*. Budapest: Gondolat, 1974.

_____: „A dramaturgia ma”. In: U.ö: *A dráma művészete ma*. Budapest: Gondolat, 1974. 12-46.

Ujfalussy József: *Bartók breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1958.

Vámosi Nagy István–Várnai Péter: *Bánk bán az operaszínpadon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960.

Vikárius László: „Kommentár”. In: U.ö: Bartók: *A Kékszakállú herceg vára kritikai kiadás*. Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 5-51.

Várnai Péter: *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979.

1. A kutatás előzményei

Disszertációm témaválasztása alapvetően összefügg előadói érdeklődésemmel és gyakorlatommal. Pályám kezdete óta szoros kapcsolatban álltam a XX. század zenéjével. A Fiatal Zeneszerzők Csoportja zeneakadémiai hangversenyeinek lelkes résztvevője és hallgatója, majd minden lehetséges kortárszenei fórum közreműködője lehettem. Operaénekesi pályafutásom Ránki *Muzsikus Péter* című operájával kezdődött. Intenzív kortárs operai praxisom azonban németországi szerződésemmel alakult ki az Oper Bonn szólistájaként. Amikor váratlanul német, majd magyar nyelven a színészi pálya is megnyílt előttem, megéreztem az idő, a színpadi-drámai, majd a zenedrámai idő jelentőségét. Komolyan kezdett foglalkoztatni a mindkét relációban átélhető, megteremthető és a szerzők által már megteremtett elmélet és praxis. Az a mozgási, zenei, gondolati és praktikus, a színpadon átélt és használt idő, ami olyan meghatározó eszköze drámaírónak,

zeneszerzőnek, énekesnek és színésznek egyaránt. Minthogy fuvola szakon is végeztem, és nem kisebb mesternél, mint Matuz István, úgy éreztem, hogy ezzel a sokoldalú rálátással szemlélve átfogóbban, amellet speciális, mondhatni színpadi szemszögből tekinthetek a prózai és zenésszínházi világban lezajlott és permanensen zajló folyamatokra.

2. Források

Első számú forrásnak a disszertáció írása közben is használt kottákat tekintem. Bartók *A Kékszakállú herceg vára* című operája reveláció volt számomra, mert behatóan ezelőtt még nem foglalkoztam vele. A már énekelt Petrovics *C'est la guerre*, és Madarász *Utolsó keringő* című operák mind zenei, mind színészi szempontból elmélyülésre, előadásra méltó művek. Élmény volt újra elemezni mindkettőt. Leonard Bernstein *A megválaszolatlan kérdés* című könyvét, mely a Harvard Egyetemen lezajlott előadássorozat írott változata, mindenki számára ajánlott olvasmánynak vélem, mert fontosnak tartom

a nagy tudásanyag mellett azt az entuziazmust – és gyakorló tanárként magam is ennek az odaadásnak vagyok a híve –, azt a hihetetlen lelkesedést és boldogságot, ahogy a zenéről megfogalmazza gondolatait. Tallián Tibortól nem is emelnék ki konkrét írást, mindent nagyon inspirálónak érzek az ő munkáit olvasván. Az Ungvári Tamás szerkesztette *A dráma művészete ma* című tanulmánykötet betekintést nyújt az irodalmi kulisszák mögött zajló folyamatokba, s mint ilyen, szintén nagyon fontos tudnivalóval gazdagított, hiszen mindez kihat a zenésszínházi folyamatokra. Mindig sok tanulsággal jár a szerzőkkel folytatott beszélgetés. Így volt ez Madarász Iván és Görgey Gábor esetében is. A legnagyobb lendületet azonban Eötvös Péter gondolatai jelentették számomra. Operáinak szépségén, érdekességén túl az a gondoskodó és komoly figyelem, amivel a jövő zenehallgatói felé fordul, talán a legfontosabb üzenet azok számára, akik, mint én magam is, előadói és tanárai is vagyunk a muzsikának, színpadnak.

3. Módszer

Minthogy témám a drámai idő és a zenei idő változásának bemutatása és főképpen a változás folyamatának érzékelése és érzékeltetése, szereptanulási módszeremhez folyamodtam, ami már beválni látszik évtizedek óta. Ha új szerepet tanulok, elolvasom a librettót különválasztva a zenei anyagtól és az alapművet szintén. Mindjárt kialakul egy szerkezet, egy időstruktúra, melybe jobban és gyorsabban belehelyezhetem magam. Itt is ezt a gyakorlatot folytattam. Tájékozódtem minden korszakról a tanulmányok, a szerzői vallomások és kritikák tükrében azután, hogy magát a művet megismertem. Tanulmányoztam filozófiai művet, lásd Heidegger *Lét és idő*, lefordítottam Stockhausen *Wie die Zeit vergeht* című korszakalkotó gondolatait, vagy megismertem Marco de Marinis *A néző* dramaturgiája című eszmefuttatását, mely írásművek segítségemre voltak abban, hogy sok oldalról közelítsem, szemléljem és vizsgáljam a témát.

4. Eredmények

A drámai idő és a zenei idő operára vetített változásánál azt a meghatározó jelenséget véltem fölfedezni, amit ilyen összefüggésben nem találtam az általam használt irodalomban, hogy amint a zeneszerzők korabeli témához nyúlnak, a forma szinte mindig az egyfelvonásos opera lesz. Minél korszerűbben választják a témát és a szerzőt, annál jellemzőbb, hogy ők maguk is cselekvő részesei, társlibrettistái lesznek operájuknak. Az eredeti drámai szöveg és az opera végleges librettója egyre inkább fedi egymást. Ez elvezet a belső forma változásához is. A szöveg határozza meg, hogy mikor alakulnak ki áriák és együttesek, nem egy esetleges pre-forma dönt a karakterek léte és fejlődése terén. A Musikdrama, Zeitoper, Literaturoper utat bejárják a magyar szerzők is, sok egyéb mellett. Sőt Eötvös *Három nővére* révén át is lép az opera, szövegkezelésének értelmében egy olyan, eddig még be nem járt dimenzióba, ahol egy irodalmi alaplútnak egy szegmensét rendkívüli

érzékenységgel feldolgozva egy opera által még be nem járt mélylélektani szférába jut el.

5. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység

Udo Zimmermann *Die Wundersame Schustersfrau*, Oper Bonn, 1989. december. 10. 8 előadás.
Bruno Maderna *Satyricon*, Oper Bonn, 1990. szept. 2. 20 előadás.

R. Strauss *Ariadne auf Naxos*, Oper Bonn 1990. dec. 2. 7 előadás.

R. Strauss, *Frau ohne Schatte*, Oper Bonn, 1990. dec. 30. 14 előadás.

F.M. Olbrisch *Der gebrochene Spiegel*, Oper Bonn, 1991. máj. 19. 15 előadás.

Kodály *Budavári Te Deum*, Szolnok 1992. 03. 21.
Menotti *A telefon*, Koronapódium, 1992. 10. 22. 12 e.

Soproni Missa scarbaniensis, Ósbemutató, ZAK és Rádiófelvétel, 1995. 02. 22. 2 előadás.

Lajtha *Trois nocturnes*, CD, HUNGAROTON, HCD-31776, 1999.

Sosztakovics *XIV. Szimfónia*, ZAK, 2000. 11. 16.

Schönberg *Pierrot lunaire*, Bartók Rádió, 2001. 06. 06. más helyszíneken még 4 ea.

Petrovics *Lysistrata*, ZAK, 2001. 10. 13. .

Madarász *Archaikus epizódok*, Ösbemutató, ZAK és Bartók Rádió, 2002. 09. 27.

Madarász *Utolsó keringő*, Ösbemutató, MÁO, 2003. 06. 21. 6 előadás.

Bartók-Lajtha est, Cambridge, Egyetemi Koncertterem, 2003. 03. 17.

Petrovics *C'est la guerre*, MÁO, 2004. 03. 04. 4 ea.

Lajtha emlékkoncert, Zenetudományi Intézet, 2008. 02. 16.

Tóth Péter *Lorca sanzonok*, Ösbemutató, Óbudai Társaskör, 2008. 05. 30. és MÜPA, 2009. 05. 09.

Madarász *The last Waltz*, CD, HUNGAROTON, 2009., HCD-32573.

Sounds of the 20th Century, dupla CD, HUNGAROTON, 2009., HCD-3259

DLA doktori értekezés tézisei

Iván Ildikó

A drámai idő és a zenei idő változása
a XX. századi magyar operában
és ennek énekhangra gyakorolt
hatása

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészeti és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2012.

1. Events Preceding Research

Choosing the topic of my dissertation is closely related to my interest and experience as a performing artist. Since the beginning of my career I have had a very close connection with the music of the 20th century. I was the enthusiastic participant and student of the concerts of The Group of Young Composers at The Academy of Music as well as the participant of all possible contemporary music forums. My career as an opera singer started with the opera *Peter the Musician* by Ránki, however, my real experience in singing contemporary opera started when I was contracted as a soloist by Oper Bonn.

When quite unexpectedly the opportunity of becoming an actress in both Hungarian and German opened up for me, I became aware of the importance of time both in drama and music drama. I became deeply involved in the theory and practice already created by composers and authors, which can also be lived and created on stage in both

relations. It is the time of movement, music, thought, and practically the time lived and used on stage, which is such a determinative instrument for dramatists, composers, singers and actors alike. Since I am a qualified flutist, too, and my master was no one less than István Matuz, I can feel that with this overview I can regard the processes permanently going on in the world of both prose and music theatres from a more complex and special aspect.

2. Sources

During writing my dissertation I have considered my primary source the music notes I use. Duke Bluebeard's Castle, the opera by Bartók was a revelation for me, as earlier I had not dwelt at length on it. *C'est la guerre* which I have already sung as well as *The Last Waltz* by Madarász both deserve full immersion from both aspects: that of music and acting. It has been a real experience to analyse them both. I recommend Leonard Bernstein's book, *The Unanswered Question*, which is the published

10.18132/LFZE.2013.5

version of his lectures at Harvard University, to everybody because I think his unbelievable enthusiasm and happiness are important in addition to his huge knowledge and the way he expresses his ideas about music. As a practising teacher I completely share his devotion and dedication..Having read Tibor Tallián's works I find them all very inspiring, therefore I do not see the point in laying special emphasize on any particular work. The Art of Drama Today, a volume of essays edited by Tamás Ungvári, gives us a view over the processes behind the scenes and as such , has considerably enriched me, since all these have an important impact on the processes of music theatre. Talking to authors is always a very useful lesson, and so was it in the case of Iván Madarász and Gábor Görgey. However,it was the thoughts of Peter Eötvös which gave me the greatest impulse. Beyond the beauty and remarkable quality of his operas, his caring and serious attention with which he turns to future audiences , may be the most

important message for those,who like me, are both performers and teachers of music and stage.

3.Methodology

Since my topic is to show the changes of dramatic and music time, and mainly sensing and making the audience sense the process of changes, I turned to my own method of learning my roles, which seems to have proved good for decades .When I learn a role, I first read the libretto separate from music, as well as the work it is based on. Immediately a structure, a time structure, takes shape. In this case I have followed the same practice. After having familiarized myself with the particular work, I studied each period as reflected by essays, confessions of authors, and reviews. I studied Existence and Time (Lét és idő) by Heidegger and translated Stockhausen's Wie die Zeit vergeht and read Marco de Marinis's The Dramaturgy of Audience (A néző dramaturgiája). All these works helped me to approach, view and examine the topic from several aspects.

4.Results

Through the changes of dramatic and music time, as projected onto the opera, I seem to have discovered a determinative phenomenon, which I have not encountered in any of the works I used, namely that as soon as composers turn to contemporary topics, the form in almost every case is a one-act opera.

The more up-to-date the chosen topic is, the more typical it is that they themselves become active participants in and co-librettists of their own operas. The original dramatic text and the final libretto more and more overlap, which leads to the change of inner form, too. It is the text which defines when arias or ensembles are formed, and not a possible pre-form defines the existence and development of characters. In addition to others, the road of Musikdrama, Zeitoper, Literaturoper is also walked by Hungarian composers. What is more, Eötvös in his *Three Sisters* crosses over to an unknown dimension of the opera through how he deals with the text by processing one segment with special

sensitivity and reaching deep psychological spheres unheard of in opera before that.

5 Activities related to the topic of the dissertation.

Zimmermann *Die Wundersame Schustersfrau*, Oper Bonn, 10.12.1989. 8 performances.

Bruno Maderna *Satyricon*, Oper Bonn, 02.09.1990.. 20 performances

R. Strauss *Ariadne auf Naxos*,, Oper Bonn 02.12.1990.. 7 performances.

R. Strauss, *Frau ohne Schatten*, Oper Bonn, 30.12.1990.. 14 performances.

F.M. Olbrisch *Der gebrochene Spiegel*, Oper Bonn, 19. 05.1991. 15 performances

Kodály *Budavári Te Deum*, Szolnok 21.03. 1992

Menotti *The Telephone*, Koronapódium, 22.10.1992. 12 performances

Soproni: *Missa scarbaniensis*, World Premiere, Academy of Music and radio recording 22.02.1995

Lajtha *Trois nocturnes*, CD, Hungaroton HCD-31776, 1999.

10.18132/LFZE.2013.5

Shostakovich: *Symphony XIV* Academy of Music16.

11.2000.

Schönberg *Pierrot lunaire*, Bartók Radio, 06.06.2001

4 more perf. in other venues.

Petrovics *Lysistrata*, Academy of Music 13.10.2001.

Madarász *Archaic episodes* World premiere

Academy of Music and Bartók Radio, 27.09. 2002.

Madarász *The Last Waltz World Premiere*

Hungarian State Opera 06.21. 2003. 6 perf.

Bartók-Lajtha evening, Cambridge, University

Concert Hall , 2003. 03.17.

Petrovics *C'est la guerre*, Hungarian State Opera

4.03.2004..4 performances

Concert in memory of Lajtha, Institute for Music

Studies 16.02.2008

Tóth Péter: *Lorca chansons*, World premiere, Óbudai

Társaskör 30.05.2008. and Palace of Arts 09.05.2009

Madarász *The Last Waltz*, CD, HUNGAROTON,

2009, HCD-32573.

Sounds of the 20th Century, double CD,

HUNGAROTON, 2009, HCD-3259

The Theses of DLA doctoral dissertation

Iván Ildikó

The Change of Dramatic and Music Time in
the 20th Century Hungarian Opera and Its
Influence on Singing Voice

Liszt Ferenc University of Music

Doctoral school for arts and history of culture,

number 28

Budapest

2012